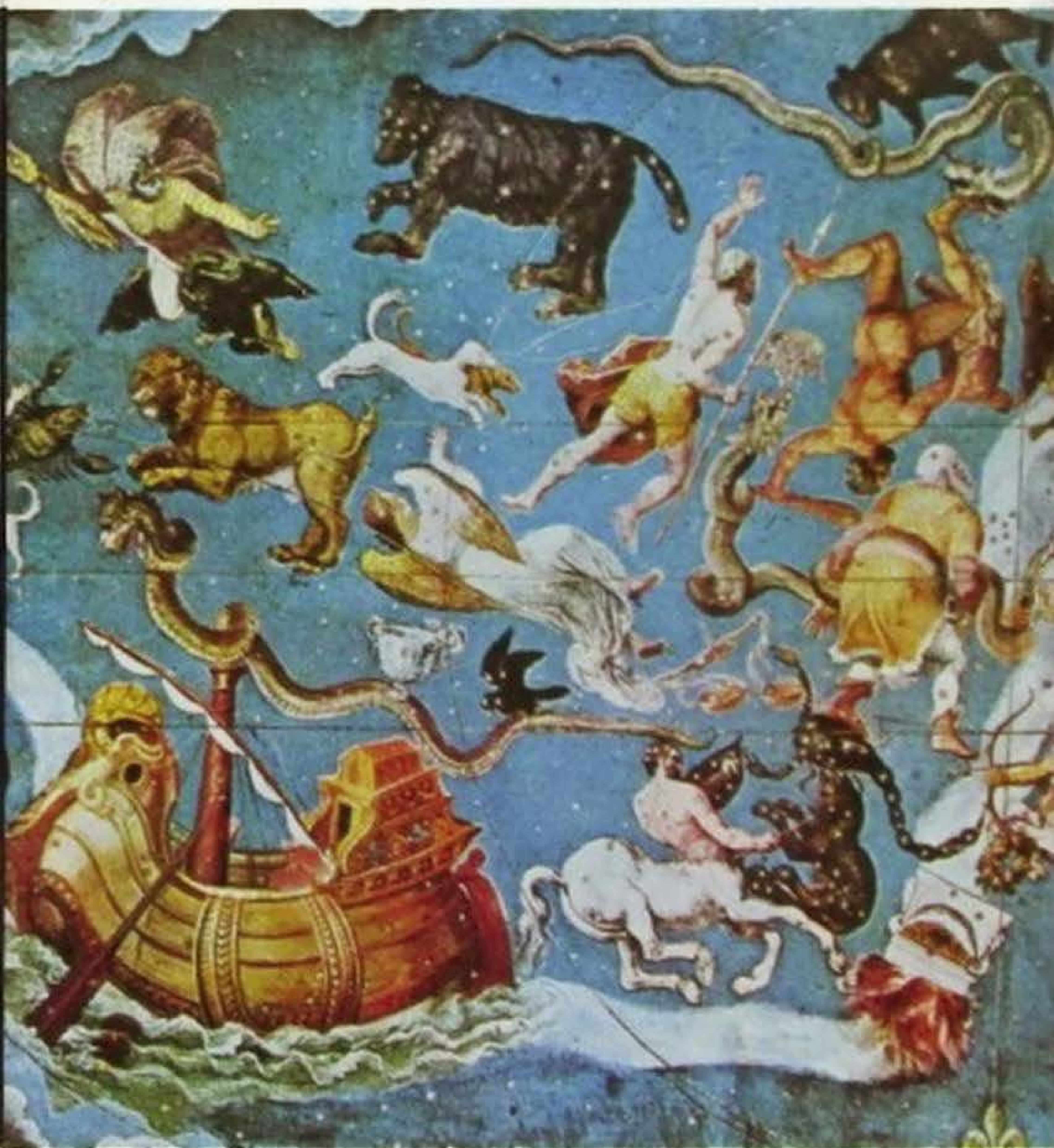
Eugenio Battisti

antirenaşterea



Editura Meridiane

Antirenaşterea

Biblioteca de artă

Biografii. Memorii. Eseuri.

EUGENIO BATTISTI
L'antirinascimento con una appendice di manoscritti inediti

c) Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano
Prima ediție: noiembrie 1962

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Eugenio Battisti

antirenaşterea

CU UN APENDICE
DE MANUSCRISE INEDITE

Vol. I

Traducere de
GEORGE LĂZĂRESCU

Prefaţă de
MIRCEA ŢOCA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1982

Tatălui meu,
care mi-a insuflat curajul
de a mă aventura în domenii de cercetare
ce nu-mi aparțineau
E.B.

Pe copertă:
ORAZIO TRIGINI DE' MARII
ȘI
GIOVANNI ANTONIO VANOSINO DA VARESE.
Horoscop din Sala del Mappamondo
(Villa di Caprarola), 1574,
fragment.

UNIVERSURI CULTURALE PARALELE

În capitolul prim (*Despre viața oamenilor primitivi și începuturile civilizației. Despre locuințe și despre dezvoltarea lor*) al cărții secunde (*Materiale de construcție și modul lor de întrebuințare*), cel mai faimos tratat de arhitectură al antichității ne oferă o dovadă indirectă despre tradițiile milenare ale civilizației noastre țărănești. Într-o vreme cînd, în sfîrșit, funcțiile modelatoare ale acestei civilizații și raționalismul său intrinsec (derivat, în creația materială, artistică, din necesitatea stringentă a funcționalității), ca și aparent ciudata îmbinare a caracterului prevalent static cu capacitatea surprinzătoare și mereu vie de absorbție fertilă, sînt tot mai cunoscute și recunoscute, citim cu încîntare în Vitruviu că strămoșii noștri aveau — printre popoarele de la fruntariile imperiului — arhitectura cea mai elaborată și mai temeinică. În timp ce locuitorii din Galia, Spania, Lusitania și Aquitania trăiau în locuințe extrem de modeste, cu pereții din nuiele împletite lipite cu lut și cu acoperișuri din trestie sau din șițe de stejar, „La neamul colhilor din Pont, din cauza mulțimii pădurilor, trunchiurile de copaci se așază în toată lungimea lor pe pămînt în dreapta și în stînga și, lăsîndu-se între ele un interval cît îl îngăduie lungimea copacilor, pe capetele lor se pun transversal alte trunchiuri care înconjoară spațiul interior al locuinței. / Peste ele, legînd
5 în cele patru părți colțurile cu grinzi alternate,

construiesc pereţi verticali din copaci rezemaţi pe cei de jos, ridicînd astfel în înălţime adevărate turnuri (...). / La fel construiesc şi acoperişurile: retezînd grinzile la capete, le reazemă retrăgîndu-le treptat şi astfel, pornind de la cele patru feţe, ridică în mijloc o piramidă (...), obţinînd, după obiceiul barbarilor, acoperişuri înalte în formă de turn"[1]. Colhii stăpîneau pămîntul din sud-estul mării, dar procedeele de a construi în lemn, descrise de Vitruviu, se referă neîndoielnic şi la alte zone pontice, în mod sigur la teritoriile carpatine (geto-dacii au fost, de altfel, identificaţi în izvoarele antice cu sciţii etc.), întrucît prima parte a pasajului citat nu este decît o descriere a felului cum şi azi ţăranul român îşi construieşte, la deal şi la munte, casa din grinzi de lemn aşezate în cunune orizontale, în timp ce tehnica turnurilor piramidale a fost folosită pînă mai ieri la o seamă de biserici din Moldova[2]. Continuitatea milenară a acestor tehnici de a construi este puţin obişnuită, dar nu inexplicabilă, dacă avem în vedere vieţuirea neîntreruptă a unei populaţii care — în statornice vetre strămoşeşti — a cunoscut prea puţine elemente de viaţă materială şi spirituală în mod fundamental noi pînă în zorii acestui din urmă veac. În această parte de continent sîntem, pe de altă parte, singurul popor a cărui încreştinare a avut loc treptat şi în mod paşnic, nu o dată simboluri şi credinţe străvechi fiind transferate pe nesimţite noii religii. Slavii şi maghiarii au cunoscut drama ruperii de şamanism şi animism[3] şi de aceea creştinismul lor din primele veacuri a fost mai intransigent, mai combativ, ca în cazul tuturor acelora abia convertiţi. În ambianţa satului nostru, noua religie — altoită pe trunchiul unor credinţe ancestrale — a avut o dimensiune mai umană, subliniat locală. Preluat de dacii cuceriţi care ascundeau sub numele său cine ştie ce zeitate locală (din şirul acelora care au permis largul fenomen al sincretismului religios din timpul stăpînirii romane), Jupiter Tonans şi-a transmis o parte din atributele-i păgîne năzdrăvanului Sfînt Ilie, erou al atîtor legende

şi reprezentări picturale, cu biciul în mînă, înaintînd cu carul ţărănesc prin văzduh, ca să aducă, cu tunete şi fulgere, ploaia. Dăinuirea elementelor iconografice străvechi se conjugă, de regulă, în arta noastră veche cu prezenţa unor caractere atît de vădit locale, încît — fiind vorba, de pildă, despre pictură — raportarea la ansamblul artei bizantine şi postbizantine le acreditează ca specific acestor teritorii, ca expresie a moştenirii autohtone, a contribuţiei şi a inventivităţii meşterilor evului mediu românesc. Nu este, astfel, întîmplător că, împreună cu Sfîntul Ilie, în ansamblul picturii de la Voroneţ îl aflăm şi pe biblicul rege David cîntînd la cobză ori pe Adam arînd cu un plug de lemn, cu brăzdar din fier, la care sînt înhămaţi doi boi costelivi, plug ce va fi fost identic cu acela folosit de contemporanii pictorului. Oricît de important trebuie să fi fost rolul învăţatului mitropolit Grigore Roşca — vărul lui Petru Rareş — în elaborarea vastului program iconografic de la Voroneţ, imaginile ca atare s-au împlinit şi sub tutela unei culturi figurative populare, ţărăneşti, care a cunoscut o evoluţie milenară, paralelă şi independentă de ceea ce o stăpînire sau alta, o epocă sau alta încerca să acrediteze ca modă artistică. Culturii acesteia i-au fost proprii — şi, în ciuda oricăror vicisitudini, ele s-au transmis din generaţie în generaţie, aproape implacabil — concepţii despre formă şi despre stilizare, criterii de selecţie, elemente simbolice şi concepţii estetice cărora îndelungata vehiculare nu le-a secătuit conţinutul, ci l-a concentrat numai, l-a ascuns privirii grăbite şi superficiale, pînă la a-l investi cu aura abstractizării. La origine, fiecare motiv a avut însă un sens uşor de pătruns, a explicat un aspect tehnic al înfăptuirii sau s-a constituit ca o înregistrare necriptică a unui anume aspect de credinţă sau mitologie. Asigurîndu-ne un loc privilegiat printre popoarele Europei, „Gama motivelor decorative este foarte întinsă, înscriindu-se în ornamentica stilizată şi geometrică a artei populare. Motivele mitice ale rozetei solare, ale pomului vieţii, păsării bicefale,

șarpelui și balaurului se îngemănează cu micile dreptunghiuri, triunghiuri, romburi, ale crestăturilor țărănești. Credințe precreștine păstrate în masa poporului doar ca semne golite de înțeles au pătruns în lăcașuri religioase prin mijlocirea tradițiilor artistice ale meșterilor. În interior, nervurile de pe arcurile ce susțin bolta sînt sculptate *«în frînghie» sau torsadă subțire și se termină* în rozetă"[4]. Datorită perisabilității lemnului — ca material — în condițiile climaterice ale țării noastre, de regulă motivele ni se păstrează la monumente din ultimele două-trei veacuri, dar vechimea acestor motive este atestată de transpunerea lor timpurie în piatră, de pildă de către meșterii care au cioplit lespedea de pe mormîntul lui Neagoe Basarab de la biserica episcopală din Curtea de Argeș și chiar de piese excepționale din lemn, cum este jilțul de la mănăstirea Vatra Moldoviței zis al lui Petru Rareș. Atît într-un caz, cît și în celălalt — și exemplele ar putea fi înmulțite, atît în privința sculpturii în piatră, cît și a celei în lemn — este evident transferul motivelor din arta populară, a cioplitorilor de la țară (unde ele au continuat să fie folosite fără nici o schimbare pînă în secolul nostru) în domeniul a ceea ce trebuie socotit drept creația cultă a vremii respective. Fiind vorba despre niște motive decorative cioplite într-o parte a Europei unde sculptura figurativă era formal prohibită, transferul ar putea părea de importanță minoră. În realitate, comparația formelor dovedește că impactul experienței tehnice și artistice a arhitecturii de lemn a fost de o însemnătate crucială asupra artei culte din ambianța curților domnești și a șantierelor ecleziastice. Secole de experiență a înălțării edificiilor din lemn cu cununi de bîrne orizontale și cu acoperișuri piramidale, așa cum le descrie Vitruviu, au determinat și au alimentat cu o soluție de excepțională originalitate marea sinteză a epocii lui Ștefan cel Mare, „bolțile moldovenești" — în care Paul Henry a văzut printre primii un element autohton[5] — nefiind, după cum a dovedit-o Virgil

Vătăşianu încă în 1930[6], decît o inteligentă, dar firească transpunere a cununilor de bîrne așezate pieziș în cununile de arcuri cu aceeași dispoziţie, menite reducerii dimensiunilor cupolei. Superior soluţiei muntenești elaborate pentru prima oară la Vodiţa II (cu care are comună dorinţa restrîngerii dimensiunilor cupolei), sistemul de boltire moldovenesc — extins, încă în epoca lui Ștefan cel Mare, de la bisericile de tip triconc și la acelea de tip mixt — rămîne una dintre cele mai extraordinare îmbogăţiri ale arhitecturii bizantine tîrzii. Funcţia culturii populare tradiţionale în această înfăptuire nu poate fi decît subliniată şi ea apare chiar mai evidentă, dacă se consemnează şi influenţa pe care arhitectura de lemn, inclusiv aceea maramureșeană, a avut-o, sub Ștefan, asupra tipologiei, ca și asupra arcurilor de susţinere a bolţilor cilindrice de la bisericile sală, conform unui sistem de contraforturi interioare comparabil cu procedeul de la Vodiţa II.[7] Aceeași vitalitate și forţă a arhitecturii tradiţionale poate fi ilustrată în Transilvania, unde lăcașurile românești de zid din veacul al XIII-lea nu sînt decît o transpunere în piatră a bisericilor de lemn. Pentru veacul al XVI-lea, bolta în formă de plasă înzestrată cu o nervură de coamă, longitudinală, de la biserica din Cinciș (jud. Hunedoara)[8] se dovedește cu totul străină tipologiei gotice propriu-zise și nu poate fi explicată decît prin presupunerea că „meșterul din Cinciș a combinat nervurile gotice tîrzii cu o nervură de coamă după modelul unei clădiri de lemn locale, transmiţîndu-ne astfel un element morfologic de o valoare documentară excepţională“[9].

Despre orizontul căutărilor și nivelul atins de tehnica populară din ţările noastre în vremuri îndepărtate ne vorbesc doar astfel de mărturii indirecte, de excepţie, care prin interpretare minuţioasă și atentă își revelează înţelesurile mai adînci. Vicisitudinile istoriei au făcut să nu ni se transmită mărturii scrise în acest sens, dar existenţa lor poate fi bănuită într-o cultură medievală care i-a dat pe Conrad Haas și pe Ioan

Românul. Lectura excepţionalei cărţi a lui Eugenio Battisti, *L'antirinascimento* — ieşită în 1962 de sub teascurile Editurii Feltrinelli din Milano — ne sugerează ipoteza că astfel de mărturii ar fi trebuit să fie asemănătoare, de pildă, desenelor ce însoţesc descrierea făcută de arhitectul german Heinrich Schickhardt instalatiilor mecanice de la Vila Medici din Pratolino (cunoscută azi ca Vila Demidoff), pe care le cercetează la 11 ianuarie 1600 în timpul vizitei făcute în Italia[10] însoţindu-l pe arhiducele Friederich von Württenberg. Pe urmele lui Christian Hülsen, Eugenio Battisti descrie principalele ciudăţenii ale vilei. Urmărindu-le, cititorul român va rămîne desigur frapat de asemănarea izbitoare dintre mecanismele hidraulice înregistrate grafic de Schickhardt şi mecanismele similare — cu atît de variate utilizări — cunoscute încă şi azi în toate provinciile istorice româneşti. Savuroasă prin caracterul spontan, sintetic, dar deosebit de expresiv al liniei, imaginea unui teasc pentru obţinerea uleiului este de-a dreptul şocantă, întrucît jgheabul de formă circulară, unde măslinele sînt zdrobite de o roată de piatră trasă de un bou, îşi găseşte echivalenţe în instalaţiile din satele noastre, cum ar fi, în mod concret, zdrobitoarea de fructe din Răşinarii veacului trecut, adăpostită acum de Muzeul tehnicii populare din Sibiu. În vila — începută în 1569, în vecinătatea imediată a Florenţei, pentru marele duce Francesco de' Medici — se desfăşoară în voie şi se fructifică talentul remarcabil, inventivitatea şi măiestria tehnică a unui arhitect reprezentativ din Cinquecento cum este Bernardo Buontalenti (1536—1608). Teascul pentru zdrobit fructe, o instalaţie ce a fost specifică feluritelor culturi populare din Europa, este integrat de Buontalenti unui ansamblu pretenţios şi sofisticat ca una dintre acele *meraviglie* menite să ofere vizitatorului surpriza unui spectacol inedit şi frapant. Expunerea teascului, împreună cu o moară de apă din lemn, are loc într-un complex unde mai sînt de semnalat intervenţia radicală şi epatant modelatoare în peisaj, amendarea, completarea şi

chiar „corectarea“ la scară monumentală a peisajului, a unei vaste ambianțe naturale, „inventarea“ de noi forme geologice, de reliefuri și de forme insolite de vegetație, de lacuri, fîntîni ori cursuri de ape, de grote și nișe adăpostind ciudățenii reale și mai ales născocite ale naturii. Într-o formă sau alta, cele mai multe procedee sînt identificabile în Cinquecento la nu puține vile din Italia, dar și din Franța sau din ambianța țărilor germane. În cadrul acestor mari ansambluri de scenografie imaginată și concretizată în cadrul naturii, vila de la Pratolino — pe care o mai putem vedea azi în spațiu numai prin intermediul imaginii pictate de Justus van Utens — rămîne singulară prin anvergură, prin varietatea mecanismelor și a efectelor produse, prin felul provocator de a păstra vie și de a incita perpetuu curiozitatea vizitatorului, prin savanta detașare cu care inepuizabilul Buontalenti păstrează un fragil și mereu amenințat echilibru între înfățișarea naturală a lucrurilor și înfățișarea lor de opere de artă, cu efecte atît de relevabile încît, și la mai bine de un veac de la inaugurare grădinile mirabile ale vilei din nordul Florenței, un erudit călător englez ca Richard Lassels trăiește la Pratolino o experiență memorabilă, care i-a interesat pe contemporani, după cum reeditarea însemnărilor sale italiene ne lasă să deducem: „Aici am văzut în grădină excelente *grote*, *fîntîni*, *jocuri de apă*, *alei umbrite*, *crînguri* și altele asemănătoare, totul pe coasta unui deal. Găsești aici *grota lui Cupidon* cu scaune stropitoare: dacă te așezi pe unul dintre ele, un mare jet de apă îți țîșnește drept în față. *Fîntîna tritonilor* te ia de asemenea prin surprindere și te udă zdravăn (...). Am văzut acolo diverse *Giuochi d'Aqua* (...): acela cu *clownul rustic* oferind un vas cu apă unui *șarpe* care o bea și își înalță capul cînd a terminat de băut; acela cu *moara* care pare să zdrobească și să macine măsline; *moara de hîrtie*; *omul cu piatră de moară*; capetele *sarazinilor* umplîndu-se cu apă și împroșcînd-o; *grota Galateei* care iese pe o ușă cu două *nimfe* într-o *barcă triumfală* și plutește o vreme pe apă întorcîndu-se

din nou la aceeaşi uşă..."[11]. Citatul ar merita să fie extins şi asupra celorlalte *meraviglie*; rîndurile de mai sus sînt însă suficiente pentru înţelegerea concepţiilor estetice ale epocii, în legătură cu care John Sherman afirmă cu îndreptăţire: „Gîndită sau nu iniţial în acest scop, opera de artă a fost preţuită pentru capacitatea sa de a stimula mirarea. Scenografia este adaptabilă în mod deosebit unei asemenea atitudini şi acesta este motivul pentru care statutul ei ca formă de artă a fost înălţat enorm. Maşinile lui Buontalenti cu o înfăţişare aproape magică, miracole în stare de funcţionare ale iluziei, metamorfozei şi mişcării, au întruchipat în forme efemere aceleaşi valori care deveneau perene în pictură şi în sculptură, iar efectele au fost apreciate fără a se ţine cont de justificarea lor ca ilustraţii"[12].

Forta de atracţie, fascinaţia exercitată asupra vizitatorilor de suita imaginilor de la Pratolino — în care Sherman vede pe bună dreptate o succesiune de *tableaux vivants* — s-a datorat, în mare parte, varietăţii şi funcţionării impecabile a mecanismelor şi a angrenajelor ascunse care le puneau în mişcare, nu o dată chiar printr-o declanşare provocată — cu sau fără voia sa — de vizitatorul însuşi. Utilizarea mecanismelor automate are o lungă tradiţie orientală şi europeană, evocată de Eugenio Battisti într-o prezentare sistematică. De la sala tronului împăraţilor bizantini la felurite reşedinţe vest-europene, evul mediu a cunoscut o evoluţie neîntreruptă a acestei arte de curte cu funcţii multiple, dintre care nu lipseau acelea oculte, voit mistificatoare, de divinaţie şi, mai ales, de instaurare a terorii inexplicabilului. Pentru a le investi cu o forţă expresivă sporită, biserica, la rîndul ei, n-a manifestat nici o reticenţă în a folosi mecanisme la punerea în mişcare a unor imagini şi obiecte sacre. Artiştii şi mecena din Cinquecento preferau însă să ignoreze asemenea antecedente în conformitate cu ideologia vremii: tot ceea ce avea legătură cu tenebrele evului mediu se considera aprioric ca demn de a fi dispreţuit. De aceea pasiunea tot mai extinsă pentru o 1

artă care acredita absurdul, insolitul, capriciul și mistificarea ca procedee admisibile și utilizabile la scară monumentală, trebuia justificată prin izvoare pur antice. Din fericire pentru cei ce doreau să derive forțat cultura renașterii din cultura greacă și romană, argumentele puteau fi ușor găsite în Vitruviu, în cartea a zecea, *Despre mașini*, unde se descriu nu numai mecanismele hidraulice — care, în ediția Choisy, seamănă cu morile noastre de apă —, ci și altele, reunite sub denumirea de „Genul cu aer [care] cuprinde acele mașini care scot, ca orga, percuții, sunete și sufluri împinse prin comprimări"[13]. Pentru concepțiile epocii, este semnificativ că, editînd în 1589 *Tratatul despre automate* al lui Heron din Alexandria, Bernardino Baldi ține să precizeze fără echivoc legătura directă dintre lucrările eline (deci demne de admirație) de acest gen și invențiile epocii sale, subliniind ca pe o calitate admirabilă, gratuitatea lor, lipsa totală de destinație și finalitate practică. „Aidoma muzicii, ele sînt numai pentru distracția minții (ceea ce este revelator pentru atitudinea față de muzică)"[14].

Judecînd lucrurile în această perspectivă, Eugenio Battisti și autorii care i-au urmat au meritul de a pune în evidență că — insistînd asupra a ceea ce este nou în evoluție — manualele de istoria artei escamotează acele compartimente (nu o dată bogate) ale creației care continuă să-și mențină viabilitatea și forța chiar dacă rămîn cantonate pe făgașe statornicite. Caracterizarea lui Engels din *Dialectica naturii* își păstrează, fără îndoială, obiectul și obiectivitatea; renașterea „A fost cea mai mare răsturnare progresistă din cîte cunoscuse pînă atunci omenirea, o epocă care avea nevoie de titani și care a generat titani, titani ai gîndirii, ai pasiunii și ai caracterului, ai multilateralității și ai erudiției"[15]. Întemeiată pe moștenirea filosofică, literară și artistică a antichității romane și grecești, ideologia acestei epoci — umanismul — pune în centrul atenției sale dezvoltarea armonioasă și complexă a personalității umane și militează
 pentru „crearea unei culturi pe măsura omului", cu

observația — judicios formulată de Virgil Vătășianu — că „nu a luat totuși un caracter intenționat și mărturisit anticreștin, păgîn, panteist sau ateist"[16]. Pe planul reprezentărilor vizuale, în Quattrocento se ajunge chiar, în scurtă vreme, la un misticism de tip nou, la o adevărată idolatrie a corpului uman, socotit sursa și expresia unui ideal universal de energie creatoare — fizică și psihică — și identificat drept canon al armoniei și frumuseții proporționale. Sugestia de a pune semn de egalitate între frumusețea ideală și raporturile proporționale (care sînt date o dată pentru totdeauna și nu admit să fie schimbate, deci perfecționate, impunînd astfel cercetării figurative și vădite limite) a venit tot de la Vitruviu: „Într-adevăr, nici un edificiu nu poate fi în mod rațional compus fără simetrie și proporție, ci numai dacă membrele sale se găsesc într-un raport bine chibzuit, așa cum e cazul și cu un om bine făcut"[17]. Vitruviu demonstrează chiar cum corpul unui om bine proporționat se înscrie armonios și simetric în cele mai perfecte figuri geometrice: pătratul și cercul. Emblematică este figura umană cu care Cesare Cesarino — elevul lui Bramante — ilustrează ediția din 1521[18] a operei lui Vitruviu. Devenită pentru contemporani un fel de model tutelar de armonie proporțională ca valabilitate eternă, planșa lui Cesarino reprezintă o figură umană cu brațele întinse și picioarele îndepărtate, înscrisă într-un pătrat înscris într-un cerc, iar acesta într-un alt pătrat și se regăsește în codicele lui Francesco di Giorgio Martini de la Biblioteca Laurenziana, aflat, o vreme, în posesia lui Leonardo, care l-a adnotat. Da Vinci însuși a elaborat, pe baza textului vitruvian, un desen, faimos azi datorită frecventelor reproduceri. Au urmat apoi studii de biserici pe un plan ce vrea să se adecveze proporțiilor umane ori de detalii arhitectonice raportate la figura omului, cum sînt acelea păstrate printre desenele lui Francesco di Giorgio Martini, Baldassarre Peruzzi, Pietro Cataneo etc .

Ca nouă ideologie culturală și artistică, umanismul rămîne profund îndatorat cadrului insuficient

de larg al epocii care l-a zămislit. Cu toată noutatea și entuziasmul discursului său și în ciuda voinței ferme de a ajunge să înțeleagă lumea și de a-i asigura în ea omului un loc privilegiat, nici chiar Pico della Mirandola, cel mai ilustru umanist din Quattrocento — care îl așază pe om în fruntea ierarhiei terestre— nu se poate detașa complet de tradițiile medievale şi nu poate renunța la o „ortodoxă credință biblică“[19]. Cu inevitabile și explicabile limite, noile concepții despre om determină schimbări rapide și radicale în viața culturală și artistică a Italiei vremii, la sfîrşitul veacului al XV-lea centrul tutelar al celor mai însemnate mutații devenind Roma, oraș fascinîndu-i pe umaniști în calitatea sa de fostă capitală a imperiului antic. În așezarea de pe cele șapte coline, dezvoltarea arheologiei se petrece concomitent cu transformarea locurilor virane din țesutul urban în primitoare grădini, cenaclurile umaniste din palatele patriciene și bibliotecile ființau paralel cu o suită de distracții cu totul noi, cum ar fi spectacolele cu piese de teatru prezentate în scenografia unor artiști celebri ca Baldassarre Peruzzi. Sentimentul eliberării umane duce în scurtă vreme chiar la un libertinaj al moravurilor, afişat fără reticențe. „Ar fi greșit, cu toate acestea (...), să se creadă că renașterea a fost o epocă de cinism fără pereche. Conciliul de la Lateran, reunit în 1512 și prelungit pînă în 1517, n-a adoptat reforme importante pentru biserică, dar a dat cuvîntul teologilor şi discursul inaugural, pronunțat de cardinalul Egidio de Viterbo, ar fi suficient pentru a aminti că dezvoltarea generală a umanismului ducea la o aprofundare a filosofiei religioase și favoriza în sufletele de bună credință o cercetare interioară condusă cu o notabilă conștiință a dramei epocii și a semnificației sale universale“[20]. Consecință a realităților politice și culturale, această dramă se complică pe planul existenței spirituale și ca urmare a ființării concomitente a unor sfere incompatibile de cultură, de sensibilitate și de mentalitate, care nu pot să nu se confrunte.

Cea mai cunoscută și fără îndoială profund definitorie pentru cultura renașterii este componenta clasică. Antichitatea i-a fascinat și i-a stimulat pe oamenii renașterii cercetarea lumii antice a început să se facă sistematic și să devină un criteriu rîvnit al apartenenței la spiritualitatea avansată a vremii, iar reîntoarcerea — în artele frumoase — la izvoarele romane imperiale și apoi la cele grecești a fost cerută programatic de către teoreticienii tot mai numeroși și a fost urmărită cu orgolioasă ambiție de toți aceia care aveau pretenția să depășească limitele, clișeele, lipsa de armonie, de euritmie și de frumusețe a artei medievale (pe care renașterea a etichetat-o, pentru prima dată, cu dispreț, drept „gotică"). Descoperirile care mențineau treaz interesul celor mai de seamă dintre artiști (scos în 1506 la lumină pe Esquilin, *Laocoon* a fost identificat de Michelangelo și de Giuliano da Sangallo) și descoperirea unor noi manuscrise antice au alimentat și au încununat pasiunea pentru exegeza și interpretarea moștenirii antice. Această exegeză și această interpretare au diferit însă nu numai de la un centru artistic la altul, ci și de la creator la creator. În aceste condiții, fidelitatea față de spiritul clasic s-a dovedit mai degrabă un deziderat decît o realitate. Cercetarea atentă dezvăluie inconsecvențe chiar și în cazul unui mare deschizător de drumuri cum a fost Leon Battista Alberti (1407—1472) socotit pe bună dreptate de către Virgil Vătășianu superior în unele privințe lui Leonardo, datorită pregătirii filosofice și rigorii metodologice. Scrierile albertiene, *Della pittura libri tre* (1436) *De statua* (1464) și mai ales *De re aedificatoria* (1452) inaugurează în mod strălucit o epocă în tratatistica artistică. „El subliniază că arhitectura stă în slujba omului, îi recomandă arhitectului să-și elaboreze proiectele ținînd seamă nu numai de destinația clădirii, dar și de comoditate (o noțiune nouă !) și de demnitate, clădirea trebuind să fie reprezentativă (...). În ceea ce privește formele elaborate de arhitectura antică și dimensionarea lor proporțională (adică *modulul*), îl copiază în mare parte pe Vitruviu"[21]. Această

copiere este însă departe de a se desfășura într-un singur sens, de a se înscrie într-o concepție unitară, care — în opera creată de arhitect — să poată fi urmărită și identificată de la o clădire la alta. Într-o carte remarcabilă despre raporturile arhitecturii renașterii cu celelalte componente ale culturii vremii, Rudolf Wittkower consacră marelui florentin născut la Genova un întreg capitol *(L'Alberti di fronte all'architettura antica)* unde — analizînd, de pildă, fațada bisericii Sant'Andrea din Mantova, în compunerea căreia arhitectul se inspira din motivul fațadei de templu clasic dar și din acela al arcului antic de triumf — ajunge la concluzia că: „Amalgamul operat de Alberti între două tipuri în mod reciproc incompatibile în antichitatea clasică este profund anticlasicistă și deschide calea concepției manieriste a arhitecturii din Cinquecento"[22]. Este vorba, să nu uităm, despre o clădire proiectată în 1470 și începută în 1472! Și alți creatori de primă mărime evoluează, în fond, în aceeași direcție. Raffaello (1483—1520) — ajuns în 1515 conservator al antichităților cu îndatorirea de a supraveghea direct săpăturile arheologice și de a contribui la formarea colecției pontificale — în faimoasa scrisoare adresată lui Baldassarre Castiglione în 1514 — se lamentează, în fond, mărturisind: „Aș vrea să găsesc frumoasele forme ale edificiilor antice, dar nu știu dacă zborul va fi al lui Icar. O mare lumină îmi oferă Vitruviu, dar nu cîtă să-mi ajungă". Nici cercetarea realității nu-l mulțumește pe Urbinat, drept care întoarcerea neoplatonică la idee îl îndreaptă înspre programatice generalizări, înspre un tip de abstractizare și înspre o manieră de a elabora canoane noi de frumusețe care — ne-o dovedesc unele desene — determină tot o apropiere de manierism: „Pentru a picta o femeie frumoasă ar trebui să văd mai multe, cu această condiție: ca Domnia Voastră să se afle cu mine pentru a alege mai bine. Dar ducînd lipsă și de judecători buni și de femei frumoase, mă folosesc de o anumită idee care îmi vine în minte"[23].

În Italia celor mai specifice forme ale renașterii, acea componentă a culturii artistice care se voia

împlinită sub semnele clasicismului a avut de înfruntat în cursul întregului Quattrocento rezistența formelor tradiționale ale goticului în multitudinea variantelor proprii stilului medieval în felurite zone și centre artistice. Chiar și pentru primul mare centru al renașterii, unde are loc nu numai formularea programului umanist, ci și faza inițială de articulare coerentă și viguroasă a noului limbaj al fiecăreia dintre arte, concursul din 1401 pentru porțile Baptisterului florentin marchează un început epocal, dar nu poate determina o cezură. Ne-o dovedește chiar concursul cîștigat de Lorenzo Ghiberti (1378—1455) — orfevrar stăpîn pe un limbaj gotic însușit pe șantierul domului și menținut în bună măsură în *Jertfa lui Avram* —, în dauna lui Jacopo della Quercia (1374—1438) și, mai ales, al lui Filippo Brunelleschi (1377—1446) superior prin felul cum mînuiește, cu o siguranță deconcertantă pentru contemporani, limbajul noului stil. Modelatorul de excepție și excelentul tehnician al bronzului care este Ghiberti nu se va putea detașa complet de optica medievală nici în cea de a treia poartă a Baptisterului din Florența (1425—1452) în ciuda văditelor preluări ale unor elemente lexicale din repertoriul lui Donatello (1386—1466) și Luca della Robia (1400—1482). Depărtarea de Florența augmentează forța de rezistență a opticii și a modalităților de expresie vechi. În plină Toscana, Siena se află de-a lungul întregului secol în poziția de a dezvolta fără întrerupere — e drept cu amendări și cu noi elemente de sinteză — tradițiile civilizației figurative gotice, influența reacției antirenascentiste a lui Sassetta (1392—1450) simțindu-se cu putere pînă la Francesco di Giorgio Martini (1439—1502) și, după unii autori, pînă la un artist din Cinquecento de talia lui Domenico Beccafumi (1486—1551). În afara Toscanei, condiții politice concrete alimentează adesea vasta rezistență a culturii medievale. În cazul Veneției, de pildă, expresionismul și gustul pentru decorul minuțios și aurit sînt explicate de André Chastel prin faptul că: „În acest oraș voluptos și bogat, sensibil la exotism și gata

să-l exploateze pentru a se împodobi, umanismul nu putea decît să se subțieze într-un sens cu totul divers de intelectualismul florentin și de pompa romană"[24]. La rîndul ei, Lombardia rămîne cantonată pînă la sfîrșitul veacului al XV-lea în sfera unei culturi figurative de o factură gotică crepusculară, ce-și topește însă asprimile într-o redare tot mai plină de căldură a figurii umane. La Bologna, unde viața artistică a primei jumătăți de veac este dominată de Jacopo della Quercia, după 1463 devine faimos și foarte activ Nicolò dell'Arca (1435—1493), puternic îndatorat încă universului gotic al lui Claus Sluter (1340—1406), al cărui limbaj îl preluase indirect, la Napoli, de la Guillermo Sagrera, cel mai de seamă urmaș al sculptorului flamand.

Istoriografia din ultimele decenii a identificat în cultura din Cinquecento o majoră componentă anticlasică — *manierismul* — devenit obiectul a zeci de cercetări care au îmbogățit în mod substanțial optica noastră despre dinamica și dimensiunile fenomenelor cultural-artistice italiene și europene, despre raporturile dintre artele plastice și dintre acestea și literatură, muzică, filosofie, gîndire științifică și mitologie. Exegeza lui Eugenio Battisti se justifică și dacă ținem seama de faptul că pe măsura extinderii cercetărilor — așa cum s-a întîmplat în multe cazuri similare —, ca termen tehnic manierismul s-a dovedit de neînlocuit, dar și insuficient de propriu pentru a acoperi unitar domenii de creație, personalități și tendințe stilistice în fond incompatibile: „Născut pentru a denumi pictura, se extinde ușor la sculptură, dar devine evident forțat pentru arhitectură, arbitrar pentru poezie și muzică. Pentru arhitectură, denumirea manieristă impusă lui Palladio ar fi de fapt absurdă, și nu ar fi nici utilă, nici nu s-ar justifica pentru un Scamozzi, un Sanmicheli, un Alessi, un Vignola, orice s-ar zice"[25].

În fine, înainte de a ne reîntoarce la Battisti, să consemnăm că, în aceeași ambianță, în primele decenii din Cinquecento se înfiripă — în arhitec-
 tură cel puțin — ceea ce va deveni programul poe-

tic al culturii baroce. Autor al Farnesinei[26] şi al palatului Massimo alle collone (acesta din urmă poate cea mai grăitoare operă a manierismului roman[27]) Baldassarre Peruzzi (1481—1536) este — conform exemplarei interpretări pe care Wolfgang Lotz[28] o dă desenului 53 A de la Cabinetul de desene şi stampe de la Uffizi — primul autor european pasionat de studiul sistematic al procedeelor geometrice de trasare a elipsei, avînd meritul de a fi introdus în limbajul arhitecturii europene un element fundamental al barocului. Investigarea spaţiului arhitectonic într-un sens care va fi numit mai tîrziu baroc îl preocupă pe Peruzzi şi în elaborarea unor proiecte concrete, cum se întîmplă cu grupul de desene destinat găsirii unei soluţii optime pentru refacerea bisericii San Domenico din Siena după incendiul din 1531. În cea mai îndrăzneaţă dintre variantele propuse, interiorul este dominat de efectele pitoreşti obţinute prin mişcarea variată a pereţilor, pilaştrilor, nişelor şi coloanelor în conformitate cu o mobilitate a perspectivelor care — la fel ca şi proiectul pentru o cupolă elipsoidală în braţul drept al transeptului — se impune ca un cap de serie pentru invenţiile spaţiale baroce[29]. Aspectele cele mai spectaculoase ne întîmpină însă în desenele lui Baldassarre Peruzzi pentru proiectatele sale tratate de arhitectură. Ieşit din comun este desenul 581 A de la Uffizi, pentru un edificiu căruia cu greu i se poate stabili destinaţia[30], dar care impresionează prin dimensiuni (cupolei prevăzîndu-i-se nu mai puţin de 615 picioare, adică 210 m !) şi prin fantezia nesecată a artistului, creator al unei succesiuni de spaţii principale şi secundare, de capele, nişe etc. generate în conformitate cu geometria formelor de bază: pătrat, cerc, elipsă. Pentru noi este interesant de consemnat aici că încăperile elipsoidale sînt numeroase, orientate în axe variate şi înzestrate cu capacitatea de a dobîndi o existenţă autonomă, ceea ce augmentează vădit spectacolul desfăşurărilor, înlănţuirilor şi juxtapunerilor spaţiale într-o supremă valorificare a expresivităţii în sine a formei elipsoidale[31].

Clasicism și anticlasicism, dăinuire a goticului și accentuat regionalism, manierism tipic și baroc incipient — iată un tablou complex al unei epoci de mare efervescență, al unei perioade cruciale pentru întreaga evoluție a spiritualității europene. Pentru a completa acest tablou, pentru a ne atrage atenția și asupra a ceea ce este paradoxal, straniu sau cel puțin strident într-o lume pe care sîntem tentați să ne-o reprezentăm ca exemplară prin unitatea, armonia și raționalismul ei, Eugenio Battisti s-a simțit îndreptățit să publice, în urmă cu exact două decenii, această carte despre *Antirenaștere* devenită, la scurtă vreme de la apariție, lucrare de referință pentru orice cercetare asupra fenomenelor cultural-artistice din *Quattrocento* și *Cinquecento*. Născut la Torino în 1924, licențiat în estetică, specializat în istoria artelor pe care a predat-o la diferite universități, preocupat în tinerețe de istoria teatrului, Eugenio Battisti s-a impus în istoriografia de artă cu o monografie despre *Giotto* și o carte despre *Renaștere și baroc* (apărute amîndouă în 1960) precum și cu articolele — remarcabile prin rigoare și claritate a expunerii — pe care le-a publicat în *Enciclopedia Universale dell'arte*[32]. Concentrîndu-și investigațiile asupra a numeroase discipline și domenii (folclor, etnologie și istoria religiilor, magie, astrologie și istoria științei, literatură, sociologie și medicină), făcînd cercetări asidue în cele mai de seamă centre ale Europei, parcurgînd critic o imensă bibliografie alcătuită din cărți de referință, dar și din articole de strictă specialitate, descoperind la monumente, în muzee, în biblioteci și în arhive un vast și prețios material iconografic și documentar inedit, Eugenio Battisti completează, adîncește și nuanțează cunoașterea noastră despre perioada renașterii, atrăgîndu-ne atenția asupra bogăției unuia dintre universurile culturale ale acelei epoci neglijate sistematic de către critica tradițională.

Nesfîrșita suită a ideilor incitante ale neobositului și pasionatului autor, analizele, analogiile și asocierile din cuprinsul acestei lucrări dense și foarte documentate oferă nu puține sugestii pentru

extinderea și continuarea cercetărilor. Un teritoriu deosebit de ademenitor se dovedește astfel acela al ambianței din nordul Alpilor, unde în artele plastice, capriciul și înțelesul ascuns sînt în bună companie cu gustul pentru bizar, pentru monstruos, pentru reprezentări figurative fantastice, ce se așază direct în prelungirea evului mediu. Cît de pasionantă poate să fie cercetarea ne-o dovedește Manfredo Tafuri cînd prezintă cele 209 gravuri ale tratatului lui Wendel Dietterlin[33], plin de monstruoase forme vegetale, zoomorfe și antropomorfe invadînd o arhitectură cu o statică precară, plină de alcătuiri absurde și înfricoșătoare, ca și de motive gotice tardive: „La Dietterlin animismul atinge culmile cele mai înalte — chiar și în sens calitativ — ale monstruosului: reevaluarea sa în ceea ce privește *urîtul*, terifiantul, ruina, senzualitatea cea mai respingătoare se află, desigur, în climatul *Melancoliei* dureriene, dar pare în același timp să pună o ecuație între vitalismul materiei, magia elementelor, iraționalitatea animalică și neputința rațiunii umane, falimentul oricărui efort ordonator, naufragiul înspăimîntător al oricărei utopice *humanitas*“[34]. Prin intermediul tratatelor și al gravurilor, această cultură profund anticlasică și — pentru a folosi termenul impus de Battisti — antirenascentistă transgresează, de pildă, pînă în Transilvania vremii lui Gabriel Bethlen. Ruptă de contactele directe cu Apusul după dezastrul ungar de la Mohács în 1526 și după formarea Pașalîcului de Buda în 1541, Transilvania rămîne singura țară europeană unde secolul al XVII-lea aparține în întregime renașterii. Programul artistic al aceluia care năzuia să făurească „regatul Daciei“ este deosebit de ambițios, cele mai multe clădiri înălțate din ordinul principelui impunîndu-se ca importante monumente ale fazei tardive a stilului, proiectate de meșteri italieni[35]. Apare cu atît mai plină de interes relativ recenta descoperire — în aripa palatului din cetatea Oradiei construită în timpul lui Gabriel Bethlen — a unor decorații în basorelief înfățișînd stranii grifoni rampanți și animale exotice[36].

Consideraţiile de la începutul acestor pagini introductive se voiau o altă dovadă a caracterului stimulativ al ideilor din cartea lui Battisti. Afirmînd răspicat şi demonstrînd cu argumente irefutabile, într-o captivantă succesiune a argumentărilor, existenţa unui complicat univers cultural, paralel şi independent de acela al renaşterii propriu-zise şi de acela al manierismului, Eugenio Battisti nu face decît să ne atragă atenţia asupra a ceea ce se pierde de obicei din vedere în cercetările de istorie a artelor. De regulă, acestea au ca obiectiv aspectele majore ale devenirii, mecanismele şi însemnătatea inovaţiilor, ideile, formele şi soluţiile datorate personalităţilor de excepţie, capabile să depăşească timpul şi mediul care le-au format. Se ignoră astfel producţia artistică a meşterilor de rînd — cei mai numeroşi — puţin dinamică şi mai conformă vechilor tipare, mai rezistentă şi mai conservatoare, care are însă meritul de a asigura transmiterea neîntreruptă şi calmă, de la o perioadă la alta, a cunoştinţelor şi a tainelor de meşteşug, a elementelor statornice de conştiinţă artistică, fără de care ar fi greu de presupus şi de înţeles momentele şi personalităţile care articulează şi impun noile viziuni stilistice.

Autorul este conştient de orizonturile noi pe care *Antirenaşterea* le deschide cercetării. Cîteva direcţii posibile — de la reconsiderarea critică a universurilor culturale din Seicento la interpretarea curentelor şi a particularităţilor creaţiei unor reprezentanţi de seamă ai artei moderne din secolele al XIX-lea şi al XX-lea — sînt sugerate chiar de Battisti în partea finală a cărţii. Aceste direcţii devin mai numeroase, dacă se au în vedere şi alte teritorii şi perioade ale istoriei artei. La noi, de pildă, complexitatea formelor de artă veche, originalitatea şi marea viabilitate a culturii populare, precum şi specifica bogăţie a interferenţelor, sînt argumente pentru abordarea cercetărilor şi din perspectiva deschisă de opera exegetului italian.

MIRCEA ŢOCA

NOTE

[1] VITRUVIU, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. CANTACUZINO, TRAIAN COSTA și GRIGORE IONESCU, Editura Academiei, București, 1964, p. 70.

[2] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Contribuție la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*, în *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani*, Cartea românească, Cluj, 1931, p. 402—419.

[3] VIRGIL CÂNDEA, *An Outline of Romanian History*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 22.

[4] PAUL PETRESCU, *Arta populară*, în *Istoria artelor plastice în România*, I, Editura Meridiane, București, 1968, p. 26.

[5] PAUL HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 87.

[6] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Bolțile moldovenești. Originea lor și evoluția lor istorică*, în „Anuarul Institutului de istoric națională“, V, 1928—1930, Cluj, 1930, p. 415—431.

[7] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române. Vol. I. Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Editura Academiei, București, 1959, p. 625 și următoarele.

[8] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara*, Cartea românească, Cluj, 1930.

[9] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arta în Transilvania de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 407.

[10] HEINRICH SCHICKHARD, *Beschreibung einer Reise, welche (...) Henr. Friderich Hertzog zu Würtemberg (...) in Jahr 1599 (...) in Italiam gethan*, Möpelgard, 1602.

[11] RICHARD LASSELS, *The Voyage of Italy (...) by Richard Lassels who travelled through Italy five times as tutor to several of English nobilty and gentry*, Paris, 1670.

[12] JOHN SHERMAN, *Mannerism*, Penguin Books, Middlesex-Baltimore-Victoria, 1967, p. 112.

[13] VITRUVIU, *op. cit.*, p. 401.

[14] JOHN SHERMAN, *op. cit.*, p. 131—133.

[15] MARX, ENGELS, *Despre artă*, I, Editura politică, București, 1966, p. 344.

[16] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei europene. Arta din perioada renașterii*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 11.

[17] VITRUVIU, *op. cit.*, p. 101.

[18] CESARE CESARINO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Arhictectura (...)*, Como, 1521. Deja în prima ediție a operei arhitectului antic, publicată de Fra Giocondo, *M. Vitruvius per Jocundum*, Venezia , 1911, două imagini prezintă „homo ad quadratum“ și „homo ad circulum“.

[19] S. DRESDEN, *Umanesimo e Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano, 1968, p. 66. Pe pagina alăturată, Dresden reproduce o ilustrație din *Liber de intellectu* a lui Bovillus (1509), în care superioritatea omului asupra celorlalte

„regnuri" *(Minerale, Vegetabile, Sensibile)* este demonstrată grafic prin faptul că beneficiază de inteligență, de știință și de putere.

[20] ANDRÉ CHASTEL, *L'arte italiana*, II, Sansoni, Firenze, 1962, p. 6.

[21] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 16—17. Cf. ANTHONY BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1966, p. 15—35.

[22] RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell' età dell'Umanesimo*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1964, p. 55.

[23] RAFFAELLO SANZIO, *Tutti gli scritti*, Rizzoli Editore, Milano, 1956, p. 29.

[24] ANDRÉ CHASTEL, *op. cit.*, p. 55.

[25] CESARE BRANDI, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 82.

[26] Cum se știe, mutațiile gustului critic determină schimbări spectaculoase ale interpretărilor. Pentru noi Farnesina este un exemplu tipic pentru o anume orientare a manierismului, întrucît, „inițiată în 1509, topește, în structura sa în formă de U și în utilizarea spațiului deschis ca scenă propriu-zisă pentru spectacole, tipologia teatrală și cea arhitectonică". MANFREDO TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, Editori Laterza, Bari, 1969, p. 134. Lectura fusese făcută în cu totul alți termeni de către un teoretician al neoclasicismului, A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano, 1829, p. 313—314: „Baldassarre trebuie privit ca Raffaello al arhitecturii. Nimeni n-a știut mai bine decît el să folosească, să adapteze la nevoile timpului său, în casele particularilor, stilul și tradițiile arhitectonice ale anticilor. Caracterul edificiilor sale ne transportă mai bine de douăzeci de secole în trecut; și presupunînd că un locuitor al Romei antice s-ar întoarce în cea modernă, niciunde nu s-ar simți ca în propria casă decît intrînd în oricare dintre acelea construite de acest arhitect și mai ales în palatul lui Agostino Chigi".

[27] „*Poliperspectivismul* palatului Massimo din Roma este cel mai de seamă monument înălțat în sensul *folosirii fără prejudecăți* a lexicului clasic la contestarea caracterului absolut și univoc al spațiului, negat pînă și în posibilitățile sale de a fi măsurat...". MANFREDO TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma, 1966, p. 42.

[28] H. LOTZ, *Die Ovalen Kirkenräume des Cinquecento*, în „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschicte", VII, Wien-München, 1955, p. 7—109.

[29] MIRCEA ȚOCA, *Sui disegni di Baldassarre Peruzzi per la chiesa di San Domenico a Siena*, în „Bollettino degli ingegneri", XIX, nr. 7, 1971, p. 26. Conform analizei făcute de ANTONIA NAVA, *Sui disegni architettonici per S. Giovanni dei Fiorentini in Roma*, în „Critica d'arte", vol. I,

1935—1936, p. 103, şi grupul de desene executate de Peruzzi pentru biserica romană înainte de 1518 „aparţinea deja fenomenologiei stilistice a barocului".

[30] D. FREY, *Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien, 1915, p. 41, atrage atenţia că nu poate fi vorba despre vreo biserică, ci de „un templu sublim fără nume, deasupra oricărei determinări finale terestre, al unei divinităţi inefabile".

[31] MIRCEA ŢOCA, *I disegni di Baldassarre Peruzzi per i trattati di architettura*, în „Necropoli", nr. 13—14, 1971, p. 66.

[32] A redactat întregul capitol despre *Reformă şi contrareformă* şi părţi ale capitolelor despre *Leon Battista Alberti*, *Antichitatea renăscută*, *Astronomie şi astrologie*; *Automate*; *Caracterizare*; *Caricatura şi arta psihologică, fisiognomică şi etnică*; *Cosmologie şi cartografie*; *Matthias Grünewald*; *Subiecte istorice*; *Figura umană*; *Institute şi asociaţii*; *Decor interior şi design*; *Mit şi legendă*; *Portretistică*; *Proporţie*; *Sex şi erotică*; *Tragedie şi sublim*; *Rreprezentări zoomorfe şi vegetale*.

[33] WENDEL DIETTERLIN, *Architectura von Aussteilung, Symmetria und Proportion der Fünff seulen, und aller darauss volgender Kunst Arbeit* (...), Nürnberg, 1593.

[34] MANFREDO TAFURI, *op. cit.*, p. 315. Toate sublinierile din citate aparţin autorilor respectivi.

[35] ANDREI KOVÁCS şi MIRCEA ŢOCA, *Arhitecţi italieni în:Transilvania în cursul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Series Historia", 2, 1973, p. 19—36.

[36] MIRCEA ŢOCA şi ANDREI KOVÁCS, *Contribuţii la cunoaşterea palatului în stil renaştere de la Oradea: reliefurile în stuc din secolul al XVII-lea*, în „Biharea", IV, 1976, p. 199—222.

PREFAȚA AUTORULUI

În societatea de eruditți printre ai cărei membri aş vrea să mă pot număra, a-ţi mărturisi propriile datorii culturale presupune, într-o anume măsură, să ţi le şi plăteşti. Şi a discuta ideile altora este cel mai bun semn de respect şi de recunoştinţă faţă de ceea ce ai învăţat din aceste idei. Succesul real al unei cercetări, aşa cum arată istoriografia, constă, într-adevăr, nu în acceptarea ei integrală, ci în continuarea şi rediscutarea ei, oricare ar fi rezultatul la care s-ar ajunge. Dacă s-ar întîmpla altfel, ar însemna că ar prevala provincialismul nu numai ştiinţific, ci şi moral.

Trei autori, sau mai bine-zis trei opere vor fi citate cu precădere în textul nostru: *The Counter-Renaissance** a lui Hiram Haydn (New York, 1950), căruia îi datorez şi titlul cărţii mele; *Le Moyen Age Fantastique* şi *Reveils et Prodiges* (Le Gothique Fantastique)** ale lui Jurgis Baltrŝuaitis (Paris, 1955 şi 1960) şi cele două mici volume ale lui Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst**** (Hamburg, 1957) şi *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst***** (Hamburg, 1959). Dintre aceşti trei autori, primul este poate cu totul necunoscut istoricilor de artă din Italia, al doilea mult citit şi recenzat, iar al treilea obţine, chiar în aceste luni, un mare credit, încît peste puţin timp vom vedea publicate operele lui în traducere.

Cei trei cercetători la care mă refer au studiat fenomene foarte diferite: Haydn s-a oprit asupra filosofiei, ştiinţei

---

* Contra-Renaşterea.

** Metamorfozele goticului, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978. N.T.

*** Lumea ca labirint, Manieră şi manie în arta europeană. Editura Meridiane, 1973.

**** Manierism în literatură. Alchimie lingvistică şi arta combinatorie ezoterică. Editura Univers, Bucureşti, 1975. N.T.

și poeziei engleze din *cinquecento*. Baltrušaitis a studiat, nu numai în *Moyen Age*, dar și în Renaștere, supraviețuiri și componente preclasice și exotice, precum și multe alte aspecte neprevăzute și ezoterice ale figurativității occidentale; Hocke, în schimb, a aplicat Renașterii, în baza interpretării largi a conceptului de manierism, lansat de mult de Curtius, gustul său pentru suprarealism, depistînd uneori foarte apropiate precedente istorice de picturi foarte moderne (și de poezii) și făcîndu-ne să admirăm mai ales vasta cultură a artiștilor de azi, capabili să se inspire și din autori minori, trecuți cu vederea de critica oficială. În sens strict, însă, nici unul din cei trei autori nu tratează problema discutată aici de noi, a stratificării sau, mai bine-zis, a diferitelor nivele culturale din *cinquecento*-ul figurativ. Dar volumul lui Haydn ne oferă o pasionantă invitație de a extinde studiul său și în domeniul istoriei artelor; exemplele lui Baltrušaitis sînt bine venite atît pentru Renaștere, cît și pentru Gotic; iar cercetarea lui Hocke, deși mai puțin tratată din punct de vedere istoric, constituie un stimulent puternic pentru a aduce lumină asupra unor aspecte pe care nu este drept să le socotim periferice pentru cultura noastră, fiind cunoscute specialiștilor, dar pe nedrept subapreciate. Cei trei autori mi-au oferit împreună posibilitatea, mie și altora, de a înțelege cît se poate de bine nu numai valoarea intrinsecă, ci și foarte vasta răspîndire și implicație socială a anticlasicismului, chiar și în Italia. Recunoștința pe care le-o datorez este deci foarte mare.

Căutînd să întăresc prin documente reacțiile mele la aceste lecturi sau să le critic, am descoperit un sprijin prețios într-o valoroasă serie de studii și de articole asupra celor mai diferite teme. O confirmare pentru posibilitatea și utilitatea de a reevalua în arta Renașterii, în afară de cunoștințele și de consecințele culturale, persistența unor imagini din perioada preclasică, este oferită în modul cel mai strălucit de Lars-Ivar Ringbom, care a studiat răspîndirea cunoscutului mit al muntelui paradisului, demonstrînd că timp de milenii acest mit a continuat să ilustreze și chiar să reproducă în pictură și în grafică, adesea cu o uimitoare fidelitate, sanctuarul „paradisului“ din Azerbaidjan în Persia, reevocîndu-i atributele speciale: ca de exemplu situarea din punct de vedere astronomic în centrul pămîntului, apa vieții, izvor veșnic, ieșit din lac, considerată inima pămîntului, dispunerea circulară, porticurile, templele și chiar splendida floră înconjurătoare. Mult mai bine decît alții, Propp a reușit să demonstreze valoarea documentară tot atît de veșnică a basmelor. În ceea ce privește naturalismul din *cinquecento*, articolele lui Kris constituie un adevărat monument istoriografic, și ne surprinde faptul că nu au luat o și mai mare amploare mai tîrziu. Cercetarea s-a oprit acolo unde s-a oprit el: poate că acesta este cel mai mare elogiu adus genialității și originalității unui om de știință. Dar, pentru dezvoltarea generală a disciplinei, asemenea constatare este umilitoare. Lipsește un studiu recent asupra *Wunder-*

kammern-elor*, care să continue pe acela de pionierat, fundamental, al lui Schlosser.

Interpretarea generală a celei de a doua piste din *cinquecento*-ul profan, cea mai convingătoare și pătrunzătoare pe care am citit-o pînă azi, nu numai în ceea ce privește domeniul istoriei artei, este eseul, din păcate scris cam în grabă, al lui George Weise, apărut în două serii în *Critica d'Arte*, tocmai în timp ce se desfășurau la Academia Națională dei Lincei discuțiile, oarecum abstracte, în legătură cu manierismul. În sfîrșit, dacă privim situația socială a picturii „de gen", eseul lui Adhémar despre destinul acesteia în Franța este o confirmare foarte prețioasă pentru propunerea noastră de periodicizare, tratată în capitolul al X-lea.

În imensa bibliografie consultată, aceste contribuții sînt poate singurele care au o pertinență directă cu linia mea de cercetare; dar a fost o adevărată plăcere să descopăr în Italia, în paginile cercetătoarei Becherucci și ale lui Berti, care a întreprins o strălucită istorie a *scicento*-ului artistic toscan, un interes paralel pentru perioada de gust rafinat reprezentată la Florența de domnia, pînă acum calomniată, a lui Francesco I. Prietenul de călătorie pe care s-a întîmplat să-l întîlnesc cel mai des, și nici nu putea fi altfel, a fost Praz, cel stăpînit de o foarte mare curiozitate.

Sprijinul pe care l-am obținut apoi din partea unor prieteni, oameni de știință, conservatori de muzee, a fost incalculabil, ei arătîndu-mi că multe dintre ideile pe care le credeam că mi-ar aparține plutesc de mult în atmosferă și că, așa cum se întîmplă totdeauna, chiar și acest studiu al meu este rodul unei cercetări și al unui gust colectiv. Aceasta mă face să sper, în plus, că lacunele, prea des lăsate de mine, vor fi umplute de alții într-un viitor foarte apropiat.

Cuceritoarea, dar primejdioasa tentație, neîndoios mai potrivită unui istoric al religiilor decît unui istoric de artă, de a insera problematica Renașterii și în mod deosebit cea din *cinquecento*, într-un context de timp milenar, tentație care a fost totuși motivul principal al enormei reînnoiri de metode și de cunoștințe venite în sprijinul disciplinei noastre din partea unor studioși ca A. E. Warburg, a fost fără îndoială o consecință pozitivă a lucrului la *Enciclopedia Universale dell'Arte* (operă la care va trebui să fac mereu trimiteri) și a discuțiilor avute în cele mai multe cazuri cu prietenii Argan, Bussagli, Cagiano de Azevedo, Cirese, Marabotti, Moscati, Pallottino. Știu că a mă lăsa pradă unei asemenea tentații echivalează cu a mă lăsa pradă criticilor și ironiei lor. Este curios faptul că, într-un anume sens, se consideră mai potrivită o inserare topografică a Europei

---

* Cabinete de curiozități. Unul din primele cabinete ale timpului este înființat de G.B. della Porta (1535—1615) în casa lui de la Neapole. Dar celebru în toată Europa a devenit cabinetul de curiozități de la Praga, al Împăratului Rudolf al II-lea de Habsburg. N.T.

moderne în cosmos, decît o inserare a sa în timp: pe de altă parte, baricadele constituite de succesiunea de generații, una înarmată împotriva celeilalte, sau condiționarea atavică a tradiției, sînt mult mai grave decît consecințele granițelor geografice sau distanțele în spațiu. Într-un anume sens, modul de a proceda al lui Hocke ar putea părea asemănător cu al meu; dar, în realitate, el nu studiază atît un filon dezvoltat istoric, cît o categorie stilistică extratemporală. Baltrušaitis, dealtfel, se oprește aproape în pragul lumii care ne interesează. Pe de altă parte, metoda și scopul cercetării mele sînt diferite de acelea ale autorilor citați, dat fiind că cercetarea mea cuprinde capitole specifice istoriei criticii. Poate, mai exact, această carte ar fi trebuit să se intituleze pentru prima parte *Permanențe antice și medievale în „imagerie" și în critica renascentistă și barocă*: totuși, dacă investigarea încetează de îndată ce s-au precizat izvoarele iconografice și conceptuale ale unor componente figurative, mi se pare că am reușit să demonstrez cum autocunoașterii culturii clasicizante, în Renaștere, i s-ar opune la fel de orgolioasă autocunoașterea gustului anticlasic: gust pe care am vrut să-l exemplific în multe sectoare, apreciindu-i varietatea, și pe care mi se pare firesc să-l numesc, cel puțin provizoriu, *antirenaștere*, pentru a-i sublinia omogenitatea sociologică. Într-adevăr, elanul meu de cercetare a „rădăcinilor istorice" ale fantasticului, ale naturalismului, ale caracterului profan al anticlasicismului, este determinat și de dorința de a înțelege semnificația lor globală ca și funcția lor în societatea timpului. Rezultatul final, mai presus de orice, vrea să fie o scurtă istorie — experimentală — a motivărilor de gust, de cultură, de clasă, care au însoțit aceste fenomene.

Trebuie să recunosc că este vorba de „rădăcini" mai mult deduse decît documentate: deoarece o caracteristică a „antirenașterii" este slaba sa sistematizare teoretică și de aceea greu tratabilă. Mi-a fost totuși cu putință să suplinesc acest hiatus cu o vastă dezvăluire de texte și mărturii, astfel încît cantitatea să contrabalanseze neorganicitatea sa. În orice caz, mi se pare că am demonstrat că operele de artă și manifestările figurative aparent „capricioase", nerealiste, „libertine", ale *quattro-* și *cinquecento*-ului, nu trebuie să fie interpretate drept exemple de „artă pentru artă", de hedonism estetic sau, dacă vrem, drept teste psihologice. La sfîrșitul acestei cercetări simt chiar curajul să afirm că importanța morală a acestor manifestări atîrnă foarte greu și că aderența lor la spiritul timpului este extrem de strînsă și imediată. Dealtfel, se ajunge inevitabil la rezultate analoge, studiindu-se și aspectul religios al artei renascentiste, componentă de aceeași însemnătate, care reduce în așa măsură spațiul acordat clasicismului aulic și academic, încît să-l facă să apară adesea ca un episod aproape anacronic și colateral.

Una din cele mai mari surprize întîlnite în timpul elaborării acestei cărți (atît de importantă încît a ajuns să-i schimbe fundamental orientarea), a fost constatarea că aspec-

tele „antirenascentiste", pe care am început să le îndrăgesc mai ales în timpul călătoriilor mele în Europa, nu numai că sînt prezente în „apollinica" Italie, dar sînt tot atît de răspîndite și, ceea ce contează și mai mult, adesea ajung la maturizare chiar aici, mai înainte de a ajunge în nordul Alpilor. Fantasticul italian nu are de ce invidia fantasticul străin; nici pentru realismul său, cel puțin în privința calității; nici pentru așa-numitul funcționalism arhitectonic. Rămîn, uneori, fenomene episodice: dar bogăția cu adevărat incredibilă a „miracolului" artistic italian este atît de mare, încît asigură, chiar și fenomenelor secundare ale Renașterii, un prestigiu demn de toată considerația și adesea o calitate care nu cunoaște rivali. Cititorul va fi la fel de surprins ca și mine, constatînd, din descrierea înadins redată pe larg a fîntînilor și a automatelor de la Pratolino, că geniul mecanic, pe care noi tindem să îl localizăm în orașele din nord, ca Nürnberg, a avut cel mai mare succes al său la cîțiva kilometri, dacă nu chiar în apropiere de marea cupolă a bisericii Santa Maria del Fiore. Nu cred că ar fi posibil să descoperim în afara Italiei o reprezentare a pasiunilor țărănești atît de intensă ca la Ruzzante*, chiar dacă, după cum vom arăta, el a trebuit să recurgă, ca izvor, la Erasmus.

O altă surpriză ne-a prilejuit-o basmul. Am folosit, pentru aceasta, în mod intenționat, versiunile cu caracterul cel mai generic, (chiar dacă, aproape totdeauna, am mers pînă la izvoarele directe și dialectale, cînd ne-au fost accesibile). Și aceasta pentru că pe noi ne-a interesat nu fiecare motiv în parte, neîndoios remarcabil, totuși de importanță limitată, ci temele cel mai larg răspîndite, cunoscute tuturor, transmise pretutindeni nepoților de bunici, și pe care fiecare artist le-a putut afla încă din fragedă pruncie, lîngă vatra în care, ca în casa lui Cellini, apărea uneori în mod miraculos, în foc, legendara salamandră „care se desfăta în flăcările acelea zvăpăiate". Ei bine, confruntate cu basmele franceze, cu faimoasele povești germane, chiar cu cele din Europa orientală, poveștile italiene se dovedesc în mod vădit mai complexe ca sedimentări arheologice, monumentale, iconografice, demnă mărturie a unei civilizații, ca a noastră, de invidiat datorită bogăției de stratificări istorice și culturale.

Într-un climat provincial, sau cu o educație naționalistă, aceste constatări, pe care parcă regret că le-am făcut, ajungînd să împing pînă la limita posibilului, adesea poate chiar și mai mult decît ar fi fost suficient pentru scopurile pe care le urmărim, confruntările cu faptele renascentiste străine, inclusiv de artizanat, s-ar fi rezolvat într-un consens acritic rural, uitînd de rădăcinile europene ale culturii noastre. Azi în ciuda plăcerii provocate de surpriză, concluzia la care simt că ajung este în schimb substanțial negativă. Înflorirea antirenașterii noastre a fost plină de muguri și de

* În realitate Angelo Beolco (1502—1542), actor și autor de farse și comedii în dialect padovan. Comediile lui vădeau un realism impresionant. N.T.

fervoare, iar din florile ei minunate, sporii au fost duși de vînt pretutindeni; dar întocmai ca plantele care rodesc pe un pămînt nefertil, a avut o durată limitată și consecințe slabe pentru viitor. Raționalismul, în ciuda unui inepuizabil filon local, va trebui să se întoarcă din Franța, pentru a căpăta vigoare și importanță iluministă și reformatoare; tehnica și știința vor rămîne de-a lungul secolelor de un interes rezervat doar elitei și, în orice caz, nu vor da decît în mod cu totul excepțional prilej unei industrii necesare vieții; acțiunea măreață a sincretismului religios și a unei adevărate istorii comparate a cultelor pe care neoplatonismul pe de o parte, și basmul pe de alta au realizat-o, cum vom vedea, va fi anulată de rigoarea teologică, de intoleranță și, chiar mai mult, de lipsa de curiozitate. În Italia, după cum ne-a lipsit un Montaigne, tot astfel ne-a lipsit și un Bayle, o *Encyclopédie*, tot ceea ce, în sfîrșit, a făcut ca antirenașterea să devină nu numai un episod al istoriei noastre antice, ci chiar baza gîndirii și a vieții noastre actuale.

Simt nevoia să adaug în fine că ideea de a scrie această carte este o consecință directă a discuțiilor avute cu prieteni foarte apropiați, ca domnișoara Becherucci, profesorii Costanzo, Bodini, Macrí, Ronga, Weise, cu ocazia simpozionului desfășurat la Roma la Accademia Nazionale dei Lincei, între 21 și 24 aprilie 1960, în legătură cu conceptele și termenii de Manierism, Baroc, Rococó, și a altor discuții mult mai frecvente cu ocazia unor simpozioane promovate și foarte democratic organizate de Enrico Castelli în legătură cu aspectele cele mai neobișnuite ale Umanismului. Și aceasta, fie din necesitatea de a ne opune unei exagerate extinderi a conceptului de manierism sau de baroc, fie pentru că se arată cu totul inadecvată identificarea, veche de decenii, chiar dacă numai acum e la modă în critica literară italiană, a manierismului cu anticlasicismul renascentist, un astfel de anticlasicism fiind mult mai vast și vag, compozit și diferențiat, decît poate fi un „stil". Eu însumi, astăzi, simt nevoia de a limita mult mai mult sfera manierismului ca stil, decît am făcut-o mai înainte. Fie ca graba de a mă corecta și dorința de a trata global problema să poată astfel justifica acest ton cu prevalență discursiv și expozitiv al întregii cărți.

Este inutil să spunem că fiecare capitol ar trebui, ca de obicei, să devină un volum aparte; și că studiul izvoarelor literare și vizuale ar putea fi mult mai riguros aprofundat. În multe cazuri lipsesc studii pregătitoare sau rezultate demne de luat în seamă. În afară de asta considerațiile de ansamblu sînt aproape inexistente, și aceasta este o situație pe care trebuie să o deplîngem cu glas tare: întrucît cantității cu adevărat remarcabile de cercetări speciale și de profiluri monografice i se opune o înspăimîntătoare lipsă de studii interpretative, care să creeze chiar rezultatelor cu totul speciale un *background* critic, fie și provizoriu, dar în stare să le consimtă măcar o interpretare embrională. Alături de cronică, din ce în ce mai bogată, lipsește istoria; și, totodată,

un criteriu de valorificare adus la zi. În plus, insistenţa istoricilor de artă asupra picturii, fie şi din motive de anticariat, în dauna atenţiei obligatorii care trebuie dată sculpturii, arhitecturii şi artelor minore, interesul foarte scăzut în Italia acordat istoriei ideilor, care abia în ultima vreme începe să se răspîndească, a dus la neglijarea unui mare număr de fenomene care au avut în schimb, tocmai în *cinquecento*, o importanţă originală şi superioară, trasînd un portret al acestui secol, ca să spunem astfel, răsturnat ca într-un negativ fotografic. Aş mai vrea să adaug că unele cercetări abia indicate aici ar putea da rezultate foarte avantajoase chiar pentru tezele de licenţă, sau în studiile de perfecţionare: aşa cum, o cercetare comparativă asupra clauzelor edilitare ale vechilor statute comunale, pentru a ne limita numai la cele mai puţin paradoxale, o culegere sistematică a descrierilor şi proiectărilor arhitectonice ale utopiştilor, ale călătorilor, ale economiştilor şi ale oamenilor politici, un examen aprofundat al consecinţelor estetice ale noilor sisteme de prelucrare a materialelor; o explorare, bazată chiar şi pe unele izvoare literare, a nivelelor sociale proprii difuzării unor producţii speciale de artizanat, ca sticla, ceramica etc., o lectură legată de artă, de vechi nuvele şi povestiri, fără excluderea celor hagiografice şi, de ce nu, un studiu iconologic asupra bizareriei viselor; totul ar da o largă recoltă nu numai de date asupra gustului, iconografiei, simbolismului, ci şi de documente preţioase pentru cronologie şi pentru seva lucrării, valabile pentru istoria artei, înţeleasă în sensul cel mai tradiţional. În speranţa de a contribui la această mult dorită reînnoire de metodă şi de idei, îmi iau aşadar curajul să public, poate că prematur, aceste studii asupra unei teme care a fost pentru mine foarte fertilă în emoţii şi surprize, capabilă de a constitui o experienţă umană.

iunie-iulie 1960/iunie 1962.

MULȚUMIRI

Nu pot încredința tiparului acest volum, fără a aminti, cu recunoștință, pe prietenii de visu *sau prin corespondență care au colaborat, într-un fel sau altul, cu fotografii, informații, sfaturi, la această lucrare. Dintre instituții trebuie să citez în mod deosebit bibliotecile* British Museum *din Londra și aceea din München, iar la Roma, biblioteca Angelica, Casanatense, Corsiniana, Herziana, aceea a Institutului din Palazzo Venezia și Vaticană; arhivele din Siena, Florența, Roma și ale Academiei San Luca, colecțiile grafice din Florența și München, conservatorii Muzeului din Viena. Printre cercetători și prieteni, trebuie să numesc pe E. Arslan, E. M. Auer, L. Becherucci, M. Bersano Begey, L. Berti, G. Bognetti, F. Boyer, C. Brandi, G. P. Brega, A. Busiri Vici, A. Buttita, E. Carli, E. Castelli, R. Causa, A. Cavallari-Murat, A. Cirese, G. Cirri, J. S. Clark, R. J. Clements, G. Cocchiara, M. Costanzo, S. de Colli, B. Degenhart, Principe Demidoff, O. Ferrari, A. Forlani, G. Fumagalli, V. Gabrieli, N. Gabrielli, E. Garin, P. Gazzola, R. Gnoli, C. Grayson, L. H. Heydenreich, E. Limiti, M. Lorente, L. Luchner, L. Mallé, N. Mani, S. Marabottini Marabotti, G. Marchini, S. Marino, F. Negri Arnoldi, C. Nissen, A. Peroni, R. Peroni, G. Polacco, J. Porcher, P. Portoghesi, A. Guidiglia, Quintavalle, G. Radetti. N. Rasmo, P. Romanini, F. Rossi, L. Salerno, E. Scarpellini, G. Scavizzi, G. Sinibaldi, A. Tonini, E. Vigevani, F. Ulivi, P. Zambelli.*

Oh, încîntare universală a valorii,
orice istorisire este generarea echivocă
a unei explorări minuțioase.

EDOARDO SANGUINETI,
Laborintus, 13



Capitolul I

MANIERISM SAU ANTIRENAŞTERE?

Să alăturăm, ca într-unul din capriciile arhitectonice atît de îndrăgite în secolul al XVIII-lea, monumentele gotice florentine: Orsanmichele, cu tabernacolul lui Orcagna şi mult decoratele vitralii, turnul de la Badia, turnurile bisericilor Santa Croce şi Santa Maria Novella, chiar şi campanila lui Giotto, Palazzo Vecchio şi Bargello, ulicioare şi case-turnuri, şi, de ce nu? Ponte Vecchio: să adăugăm acestora stemele din *quattrocento* ca şi pe cele colecţionate de Stibbert, să ne oprim asupra statuilor violent expresioniste, ca Maddalena lui Donattello, din Baptister; să ne închipuim totul însufleţit cu personaje în costume de epocă, zbiri înarmaţi, stindarde, firme de prăvălii, flamuri şi turle ascuţite pe acoperişuri, flori şi păsări la ferestre; şi vom avea unul din cele mai frumoase şi mai sugestive oraşe gotice din lume; un Nürnberg aproape mediteranean; şi, ca într-un decor de film istoric, nu lipsesc pe coline nici fortificaţiile, nici abaţiile.

Dacă privim cu atenţie, nu-i deloc vorba de o pastişă sau de un paradox: dimpotrivă, aceasta este adevărata Florenţă medievală, în care ne cufundăm, chiar dacă ne aflăm într-o maşină, între un sens interzis şi altul. Şi totuşi, dacă închidem ochii, amintirea care predomină, fie şi stînd la o cafea în Piazza della Signoria, este alta: atît de puternică, încît să ne facă să dăm aproape cu to-
 tul uitării oraşul real. Florenţa ni se înfăţişează

în mod net artificială, fără nici o intervenţie întîmplătoare sau necontrolată a naturii, cu grădinile interioare înconjurate de ziduri, cu zidurile palatelor riguros împărţite între un fond de tencuială şi piatră cenuşie, sau cu cortine murale ce par ridicate de uriaşi; presărată cu pieţe, lipsite de vegetaţie şi de iarbă, în mod simetric şi ritmic însoţite de porticuri; în timp ce frescele pe care ni le amintim mai bine sînt cele ale lui Giotto sau Masaccio şi nu cele ale lui Gozzoli sau Ghirlandaio. În sfîrşit, Florenţa pe care continuăm s-o iubim este Florenţa „metafizică" a lui Brunelleschi, oraşul perspectivei şi al ordinei, al cunoaşterii raţionale şi al subtilităţii logice.

Acest oraş, între altele, artificial, nu este invenţia noastră, este un vis antic. Îl găsim, ici-colo, prevestit pe fondul icoanelor de altar sau în ornamentaţia lăzilor. Şi ni se pare că îl recunoaştem, dincolo de orice verosimilitate, în cele trei picturi scenografice din Baltimore, Urbino şi Berlin, unde luminozitatea abstractă, atmosfera imobilă, claritatea şi solemnitatea structurilor murale par dispuse mai degrabă pentru o coborîre pe pămînt a zeilor din Olimp, decît pentru întîmplări umane comune, şi cu atît mai puţin pentru intrigi amoroase. Este vorba de scenografia unei vieţi sociale incoruptibile şi eterne, în care se sting solicitările simţurilor şi încetează, chiar în raportul nostru de călători cu monumentele, o scară umană. Sau, mai degrabă, acolo unde umanul este temperat cu transcendentalul, instinctul cu legea, individualul cu societatea, întocmai ca în republicile utopiste.

Farmecul Florenţei brunelleschiene, în afară de a fi produsul unei conştiinţe stilistice nedepăşite, este, poate, reflexul primului pas spre o moralitate cetăţenească. Cele mai recente cercetări istoriografice nu fac decît să accentueze singularitatea acestui monument[1]. Dincolo de arhitecturile netezi sau de eroicele reprezentări picturale ale lui Masaccio, se află, ca să folosim cuvintele lui Bruni, imaginea republicii romane reînviate, programul unei vieţi cetăţeneşti libere, din care motiv, chiar şi în limitările oligarhice, Florenţa apărea orică-

rui italian o a doua patrie, ba chiar patria cea mai autentică, cea publică, contrarie celei private a senioriilor nobiliare. După cum a demonstrat Baron, este probabil că tocmai sub presiunea conflictului dintre Giangaleazzo Visconti și Milano, încheiat prin moartea neașteptată a ducelui în 1402, s-a ivit, în Toscana, concepția unei educații sau, mai bine-zis, a unei culturi umaniste, înțeleasă nu atît ca perfecționare spirituală privată, cît ca o pregătire și participare la viața politică. Cu alte cuvinte, Florența comunală, pentru prima oară, cu singurul precedent al lui Cola di Rienzo poate, respectă sistemul moral al Imperiului, căruia i se opune cu acel înflăcărat sentiment naționalist, care e evident și în violentele și nejustificatele atacuri ale criticilor ei figurativi, din *quattrocento* și *cinquecento*, contra „barbariilor" goticului. Transferat din mediul curților în mediul republicii citadine, umanismul capătă astfel o energie și o capacitate de penetrare pe care n-a mai avut-o niciodată. Comentează Radetti: „se naște o întreagă literatură în o limbă vulgară și latină, în jurul familiei și al vieții civice, opusă tradiționalei combinații dintre idealurile ascetice creștine și preceptistica de origine stoică, cea care-l determina pe înțelept să refuze participarea la viața politică". Marile antreprize edilitare sau decorative, prima dintre toate poarta denumită della Mandorla[2], capătă o valoare didactică, și în același timp afirmă noi idealuri stilistice cu cea mai înaltă autonomie față de tradiția gotică. Ba chiar, în urgentarea comisiunilor publice (așa s-a întîmplat cu a doua poartă a Baptisterului, decisă în urma unui concurs, ca și cu statuile pentru fațada Domului și pentru Orsanmichele) este o sfidare, din partea comunei republicane, la adresa celui ce susținea avantajul, pentru prestigiul cetățenesc, al unui guvern monarhic. Și însăși imensa, aproape irealizabila cupolă brunelleschiană, după definiția admirabilă a lui Alberti „atît de mare, înălțată dincolo de cer, amplă, încît cu umbra ei să acopere întreaga populație toscană"[3], pare o exactă corespondență
 edilitară a concepției lui Bruni despre o Florență

„care nu mai e închisă și comasată în împrejmuirea zidurilor ei, ci în cea mai amplă perspectivă a cîmpiei ... chiar semnul depășirii restrînsei viziuni comunale, într-o perspectivă politică mai vastă, a echilibrului politic regional sau italian“[4].

Imaginea mentală, „metafizică“ a capitalei toscane este prin urmare mai mult decît justificată, fie prin persistența ei istorică, fie prin ponderea ei emotivă. Și vigoarea ideilor, care-și găsesc expresia în arta din prima parte a *quattrocento*-ului, a fost dealtfel în măsură să favorizeze o răspîndire foarte vastă, deși neobișnuit de lentă și combătută mult mai departe de umbra cupolei bisericii *Santa Maria del Fiore*, mai întîi în Italia, apoi în Europa[5]. Totuși, climatul optimist și constructiv cedează pe măsură ce se îndepărtează de începutul secolului; și clasicismul, mai ales cînd s-a transferat la Roma, la curtea papală, a pierdut orice valoare civică și populară pentru a deveni, dimpotrivă, simbolul unei dictaturi nu numai politice, ci și religioase; și astfel va rămîne, în *cinquecento* și în *seicento*, în afara unor rare excepții, în chip de veșmînt de paradă a puterii dominante.

De aceea este foarte natural ca încă din a doua jumătate a *quattrocento*-ului în timpul guvernării Medicilor, să izbucnească grave manifestări de frondă care, în ceea ce privește artele figurative, s-au angajat să elaboreze o polemică anticlasică, sau să caute — fie din punct de vedere religios, fie literar — o altă interpretare a antichității. Dar — și este de netăgăduit demonstrația oferită, în sens general, de Baron și în sens mai restrîns pentru artă de Antal și de Pierre și Galienne Francastel[6] — încă de la început, clasicismul și anticlasicismul au stat alături, într-o polemică dialectică, cel puțin dacă ne gîndim la arta plastică și la pictura foarte pozitivă, încît au fost nenumărate schimburile reciproce, mai ales la Florența, unde artiștii renascentiști și gotici-tîrzii (a se vedea cazul lui Masolino și Masaccio) au lucrat chiar pe aceleași schele și pentru aceleași persoane care le-au comandat operele. În plus, și e suficient să cutreieri

prin Florența pentru a te convinge că, în ciuda bunei lui intenții moderniste, umanismul artistic quattrocentesc a reușit cu multă greutate să se afirme în urbanistica globală. Străzile înguste, ulicioarele, neașteptatele și neregulatele spații deschise în fața unor biserici și palate, înclinarea întregului oraș înspre Arno, nostalgia pentru coline, mereu prea depărtate și sub protecția atotputernică a turnurilor, topografia mobilă și confuză a acoperișurilor, fațadele înseși ale palatelor, curbate și supuse aproape totdeauna unei viziuni piezișe, denotă lipsa unei planificări generale. Neorganică, haotică, în ciuda mult prea vechii structuri în rețea, Florența înseamnă totuși renașterea, o concretețe spontană, sau, mai bine-zis, una din acele *Wunderkammern*, în care, alături de cele mai bune picturi ale școlilor moderne, era păstrat și ridicat în slăvi tot ce era singular, anormal, nefiresc, de la vîrful săgeții preistorice la mașina experimentală. Pînă și în literatură, prin gustul său pentru nuvelă, pentru cîntecele de carnaval, pentru dramele sacre, constatăm aceeași predominare a antiumanismului, sau, cel puțin, a unui gust complet străin de preocupările didactico-politice: și aceasta chiar dacă curtea a profitat de spectacolul sau de literatura populară pentru o acțiune de propagandă, aptă de a captiva burghezia, mai cu seamă în timpul lui Lorenzo dei Medici. Arhitectura, în ciuda imanenței ei fizice și a fastului monumental, este mereu martora fidelă a acestor contraste.

Dar să intrăm direct, călăuziți de studiile, deși învechite, ale lui Schiaparelli[7], într-unul din palatele din *quattrocento*. Astăzi încăperile tencuite și goale dau o senzație de dezolare și numai în cîteva cazuri, (ne gîndim imediat la Palatul din Urbino, cast și luminos) echilibrul proporțiilor este suficient să le învioreze și să le umple. Dar asemenea încăperi, pur arhitectonice nu au apărut decît foarte tîrziu, în ultimii ani ai *quattrocento*-ului. Mai mult decît atît, în construcțiile particulare, lemnul, cald și fragil, simbolizînd, am spune, caducitatea vieții, care pretinde atenție și respect

şi, întocmai ca omul, îmbătrîneşte şi se lasă ros de carii sau, cu scîrţîielile sale, devine purtătorul unor mesaje secrete, nu a fost depăşit niciodată de marmură şi de piatră, reci şi indiferente ca un destin hotărît pentru eternitate. Istoria decoraţiei interioare ca şi nuvelistica arată aproape emblematic opoziţia, în renaştere, între moralitatea publică şi moralitatea privată, aceasta din urmă, deci, foarte străină de acea „rară şi cerebrală fineţe" care, după Praz, ar caracteriza camere ca acelea care apar în xilografiile operei *Hypnerotomachia Polyphili*[8]. sau în fundalurile unor picturi celebre. Într-o casă florentină aproape toţi pereţii (chiar în latrine) erau ornamentaţi cu fel de fel de imagini în culori, în forme geometrice sau după o fantezie liberă, adesea chiar figuri izolate şi istorioare. Ferestrele cu geamuri erau puţine; mai degrabă se obişnuia să fie acoperite cu pînză, adică cu ţesături de stofă transparentă care dădeau o lumină caldă şi poate colorată. Podelele erau din cărămidă roşie, mai tîrziu din plăci smălţuite şi sticloase. Plafoanele din lemn, chiar dacă păstrau culoarea naturală, erau înfrumuseţate prin ornamente din diferite culori, şi în aur. Zidurile erau acoperite în părţile inferioare, cu panouri de lemn, de o înălţime de cel puţin 50—60 cm; acéastă placare servea şi ca spătar pentru diferitele piese de mobilier cum sînt lăzile, scaunele, paturile de copii, devenind cu timpul foarte fastuoasă, cu lucrături complicate, marchetărie şi chiar picturi avînd un subiect nuvelistic. Prezenţa insistentă a lemnului avea scopul de a conferi ambianţei un ton unitar, încîntînd atunci aşa cum ne încîntă şi acum, deşi spoliat de seria de picturi care îmbogăţea partea de sus a pereţilor, faimosul studio al lui Federico da Montefeltro în palatul ducal din Urbino. Anticamera Monseniorului, în Palatul Medicilor din Via Larga de la Florenţa, avea „o spetează din pin jur împrejur, de XX de braţe, înaltă de IV braţe, cu parapete şi cornişe de nuc şi marchetărie, cu o ladă de o lucrătură artistică asemănătoare la intrarea din anticamera mai sus amintită, foarte lungă... O parte din spetează serveşte pătuţului

şi o parte dulapului cu două uşi şi două închizători, şi apoi din aceeaşi spetează părţile laterale şi tăblia de la căpătîi necesare unui pat"[9]. Un exemplu se poate vedea în celebra frescă a lui Ghirlandaio cu *Naşterea Fecioarei* în Santa Maria Novella.

Interioarele erau aşadar în general de lemn, încît ne fac să ne gîndim cu insistenţă la casele micilor nobili de la munte. Tencuiala din partea de sus a pereţilor era ascunsă de covoare şi de tapiserii, alte covoare acopereau mesele, lăzile şi podeaua. Aşa cum reiese din seducătoarele indicaţii din comediile *cinquecenteşti*, în zilele de sărbătoare se foloseau drept tapete cele mai bune cuverturi de pat, scoase din laviţe. În casele mai bogate, picturile sacre, alegoriile, basoreliefurile antice, statuetele moderne, vasele de ceramică, argintăria, erau considerate ca obiecte de simplă decorare interioară, fiind îmbinate în baza unor afinităţi extinsece, fără nici o grijă pentru subiectul lor. Chiar şi printre burghezi, şi nu numai la curtea Medicilor, s-au întîlnit cazuri de colecţionări cu scop decorativ; un oarecare Minerbetti continua să schimbe tablouri vechi cu tablouri noi, după cum se schimba moda.

Tipice Florenţei din *quattrocento*, deşi de origine mult mai arhaică, au fost mobilele pictate uneori în întregime de mîna unor pictori celebri. Scene mitologice, adesea erotice, erau incastrate în alte mobile (de exemplu pe tăbliile paturilor matrimoniale): printre cele care au ajuns pînă la noi se numără cîteva valoroase capodopere ale picturii renascentiste[10].

Contrastul dintre pieţe şi ulicioare, dintre faţade de palate şi camere, dintre exterioare şi interioare, la Florenţa, pe care îl deplîngem acum, prezintă, într-o măsură, unele caracteristici tot atît de opuse ca şi stilul oratoric în limba latină şi genul nuvelistic profan în limba vulgară, italiană. Pare a fi chiar mult mai accentuat cînd ieşim din oraş, dacă urmărim răspîndirea stilului, să-i spunem brunelleschian, în zone unde gustul a rămas multă vreme gotic tîrziu: dealtfel chiar în Toscana. Un caz şi
 mai general şi mai dramatic de contrast avem toc-

mai în perioada celei mai mari difuzări pe plan mondial a gustului toscan, şi anume în primele decenii din *cinquecento*: cînd, aproape printr-o reacţie, noutăţile renascentiste se contaminează cu reluări tîrziu-medievale şi se ajunge la o sinteză stilistică şi iconografică, pe cît de modernă pe atît de depărtată totuşi de poetica originară a primei jumătăţi din *quattrocento*.

În plus limitîndu-ne numai la cultura toscană, este valabilă continuitatea pe care o afirmă manualele, de la clasicismul republican al lui Brunelleschi şi Donatello la măreţia papală sau medicee din *cinquecento*. Acest itinerar istoric este cu mult mai contorsionat şi mai disputat decît au crezut primii istorici. Recent, Weise a subliniat clar gravitatea inversiunii gustului, realizată încă de la sfîrşitul *quattrocento*-ului, de la idealizarea eroică la naturalism, comportînd şi o diversă interpretare a antichităţii. „În pictură şi în sculptură" scrie el „impulsul de inspiraţie antichizantă, către monumentalitatea şi idealizarea eroică a formelor apare limitat la primele decenii ale secolului al XV-lea." „În locul lor, în reprezentarea personajelor se afirmă o mai avîntată, nervoasă, structură a corpurilor şi o accentuare, uneori chiar dezgustătoare, a trăsăturilor caracteristice şi individuale; în locul unei măsuri expresive plină de reţinere şi echilibru, se caută reprezentarea stării sentimentale a individului şi redarea emoţiei pasionale. Inspiraţia din arta antică este, în această epocă, numai o cale de a se ajunge la o mai completă stăpînire a realităţii." „Filippino Lippi, Mino da Fiesole, Botticelli, A. Pollaiuolo au devenit în Florenţa reprezentanţi caracteristici ai acestui gust, simpatizant al goticului tîrziu, care a avut chiar şi o foarte vastă răspîndire în Italia septentrională şi în care naturalismul, anticipînd în largă măsură viitoarele manifestări ale manierismului, dă semne diametral opuse idealizării eroicizante şi caracterelor fundamentale ale artei clasice şi ale antichităţii."[11]

Simpatia redusă a criticii moderne pentru clasicism, în largă măsură datorită abuzului retoricii secolului al XIX-lea și nefericitelor reluări monumentale înfăptuite de dictaturile politice (chiar cînd clasicismul reprezintă vizual, în mod sincer și motivat, cele mai înalte idealuri ale noțiunilor de *„dignitas, maiestas, gravitas, magnanimitas, nobilitas, generositas, magnificentia“*) face ca și în ceea ce privește Renașterea, monumentele anticlasice pre și postrafaelite să fie studiate și exaltate azi în mod deosebit: pe de o parte pentru descoperirea prerafaelită a așa-numiților primitivi, cărora li se datorează încă actuala recunoaștere a superioarei spiritualități și emotivități a unor Botticelli, Filippino Lippi, Piero di Cosimo, față, de exemplu, de virtuozismul mimetic și aspectul fastuos al unui Ghirlandaio; pe de altă parte, pentru mai recenta, dar universal acceptata reevaluare a manierismului, ca stil specific al unui grup de artiști gravitînd, ca să spunem astfel, în jurul lui Michelangelo și Parmigianino, dar care mai totdeauna refuză să studieze și aceste mari modele moderne, pentru a urma propria „manieră“, adică propria liberă inspirație, realizînd, cu o deplină coerență față de propriile idei, tocmai capodoperele lor în opere extrem de rafinate și intelectualiste. Vasari, căruia i se datorează încă cea mai curentă interpretare a Renașterii figurative, vorbește tocmai despre ei cînd, în legătură cu a treia și ultima manieră picturală, o caracterizează drept „o licență inclusă în regulă“, „o grație care depășește măsura“, „o ușurință grațioasă și plăcută ce apare între ceea ce se vede și ceea ce nu se vede“ și, mai ales, cînd exaltă acele noi calități de „teribilism“, „avînt“ și „dezinvoltură“ care ne fac să-i iubim pe un El Greco, Tintoretto și mai ales Michelangelo din operele mai tîrzii.

Și astfel clasicismul cinquecentesc de la curtea lui Leon al X-lea și Iuliu al II-lea rămîne, deocamdată, configurat ca o culme izolată între două povîrnișuri — dacă nu chiar o vale între două podișuri — și la fel și clasicismul primului *quattrocento* florentin (dacă nu este interpretat ca o

concluzie a clasicismului medieval) apare de-a dreptul ca o stîncă izolată în pîrloaga sau pădurea înflorită a goticului tîrziu. Deci a dispărut într-o anume măsură ideea unei continuităţi evolutive, aceasta fiind înlocuită de conştiinţa unei opoziţii sau lupte a unei generaţii împotriva alteia şi a unei ambianţe împotriva altei ambianţe.

Totuşi, în ideile curente, şi încă în aproape toate tentativele generale ale unei mai adecvate periodizări a renaşterii, această alternanţă de fenomene continuă să se contureze într-o rigidă succesiune temporală, ca şi cînd cultura italiană ar fi în mod rigid unitară, sau ar avea la dispoziţie un singur „canal" figurativ pentru a se exprima: în loc de a recunoaşte că ea rezultă din componente deosebite, care predomină cînd şi cînd. Reiese de aici o mai mare dificultate în a periodiza, în mod adecvat, diferitele episoade de stil; şi chiar mai rău, izolarea lor artificioasă de un contest mai vast şi comun. Pînă şi conceptul de manierism a devenit astfel un pseudo concept. E greu de spus acum ce motive ne împiedică să definim manierist pe un Filippino Lippi; şi, într-un cadru mai vast, nu se ştie în ce fel am putea clasifica pe un Bosch sau pe un Grünewald, deoarece, dacă manierism înseamnă anticlasicism, nimeni, desigur, nu este mai anticlasic decît ei. Şi dacă manierismul sau anticlasicismul înseamnă o perioadă cronologică şi nu o componentă stilistică, iată pierdut orice criteriu de definiţie globală şi complexă a Renaşterii, fiindcă, mai cu seamă în difuzarea europeană a culturii renascentiste, manifestările cinquecenteşti anticlasice domină mult pe cele definite, pentru stilul lor, clasiciste.

*

Un exemplu de astfel de dificultăţi şi necesităţi de reîntoarcere, înainte de orice sinteză, la cercetări speciale de ambianţă, ne este dat de un volum, uşor de găsit şi în Italia, al lui Wylie Sypher *Four Stages of Renaissance Style*[12], care are meritul de a schiţa, fie şi empiric şi cu unele naivităţi, o istorie comparată a renaşterii, în manifestările ei

literare, figurative, arhitectonice, muzicale. Sypher este bogat înzestrat cu o cultură şi o critică figurativă: analizei picturilor, sculpturilor şi arhitecturii el dedică mai mult de jumătate din cartea sa, iar acele „*auctoritates*“, la care face apel mai des, sînt Wölfflin, Focillon, Dvorák, Friedländer, Pevsner şi Panofsky. O asemenea capacitate de a transfera rezultatele celor mai reuşite cercetări de periodizare realizate din punct de vedere figurativ în domeniul literar, căutînd să grupeze în paralel peripeţiile unei „arte“ și ale celeilalte, între 1400 şi 1700, îi dă acestui studiu, în ciuda erorilor şi a lacunelor, o valoare seducătoare indiscutabilă. Foarte bun este şi principiul călăuzitor, destul de nou din punct de vedere al criticii literare, al „analogiei formale“: „compoziţiile artistice sînt asemănătoare între ele nu atît prin elementele cu care sînt construite, cît mai ales prin organizarea lor formală“[13]. În plus, deoarece transformările unei societăţi par să se reflecte inevitabil în arte, stilurile trebuie socotite „numai un aspect al celui mai general curs al istoriei, și criticul trebuie să pună evoluţia ei în legătură cu manifestarea atitudinilor umane care își găsesc expresia într-o oarecare direcţie, tocmai prin mijlocirea artelor“[14]. Așadar, istoria artelor este absorbită de istoria culturii, făcîndu-ne să pătrundem astfel în acel „pămînt al nimănui“, după cum bine spune Sypher, „unde există o penurie a hărţilor geografice fidele, unde trebuie să privim generalizări lipsite de conţinut şi mai ales să pornim de la presupunerea că orice operă artistică şi literară reprezintă din plin stilul epocii sale“[15].

În realitate, metoda de lucru urmărită de autor este mai puţin bună decît programul său. El foloseşte o serie de scheme care sînt valabile pentru discriminarea caracteristicilor în sine ale sintaxei pictorilor sau literaţilor luaţi în discuție. Schemelor lui Wölfflin (liniar-pictural, bidimensional-de perspectivă, închis-deschis, fragmentar-unitar, distinct-indistinct, static-dinamic) le adaugă altele de o mai recentă determinare: continuul-discontinuul lui Winkler; reprezentativul-nereprezen-

tativul lui Worringer, vizual-tactilul lui Read, intens-calmul etc.[16] Scheme care ne îngrozesc, mai ales dacă cineva vine, ca noi, cu o pregătire estetică crociană. Dar care, folosite cu delicateţe, şi atît cît istoria o permite, reuşesc să ne conducă la grupări concrete, valabile cel puţin în mod experimental. În paginile lucrării *Four Stages*, schemele de mai sus oferă o dovadă evidentă a dificultăţilor pe care le ridică întrebuinţarea termenului de manierism, pentru a indica faza anticlasică a renaşterii venită după emfaza unitară, în bună măsură „rece şi inumană" pe care noi am constatat-o în Florenţa lui Brunelleschi şi care, după Sypher, îşi are aproape simbolul în biserica cu plan central, în scenografia de perspectivă, în atît de rigurosul joc al sferelor lui Copernic.

În faţa acestui moment, pe care Sypher nu-l apreciază, dar îl caracterizează foarte bine, deşi nu reuşeşte să-l delimiteze cronologic cu precizia unui Weise, „manierismul" este descris și elogiat cu o amploare încă necunoscută pînă la el. Mai înainte de *Jaful Romei* din 1527, John Donne a scris că „orice coerenţă s-a sfîrșit", „proporţia a dispărut". Reapare în conştiinţă, ca în Hamlet, obsesia medievală a morții; în poezie, așa cum a observat Elliot, „există o disociere a sensibilității"; în arte dispare sensul echilibrului și al unității şi apare un nou vocabular psihologic. Imaginile devin tot mai ambigue, nudul capătă un aer provocător; iconografia nu mai corespunde psihologiei, sacrul și profanul se pot schimba cu uşurinţă: o Venus a lui Parmigianino poate fi transformată într-o madonă, doar cu cîteva intervenţii ici și colo. Este o epocă de individualism şi de experimentare: „Pictorii și poeţii manieriști nu au încredere în proporţie și perspectivă, caută să se supună principiilor punctului lor de vedere subiectiv... Orice pictură, orice statuie, orice faţadă, orice poem, orice comedie este un caz special, o interpretare personală". Și acest individualism stilistic se desfășoară în direcțiile cele mai contrastante, în acelaşi fel în care în religie

„atmosfera de criză, conștiința pasivității omului, presiunea unor forțe prea puternice, în fața cărora nu te poți resemna, mai mult decît se poate accepta irezistibila voință a Dumnezeului lui Calvin", duc ori la o credință fără limite, ori la un cinism disperat. Convingerea și chinul misticilor, ca și al artiștilor, sînt acelea că dacă simțurile nu sînt suficiente să consume experiența, este cu totul zadarnic să sperăm într-o putere obiectivă și universală a rațiunii.

Chiar din citatele noastre și din această rapidă trecere în revistă a ideilor lui Sypher[17], apare evident că o astfel de concepție a manierismului are drept bază constatarea nu a unui element pozitiv și comun tuturor manifestărilor, ci a unei atitudini comune, pentru a spune astfel, negative și anarhice. Lipsește, așadar, orice posibilitate de adevărată caracterizare stilistică. Deci, pentru a ne limita la istoria artei, găsim printre manieriști trecut un Velasquez, sau printre artiștii baroci, un Tițian, în baza incertitudinilor acum ridicole ale criticii figurative, care a înfruntat aceste probleme la începutul secolului nostru. Totuși, din cartea lui Sypher reiese un rezultat, fundamental, fie și negativ: convingerea că nici conceptul de renaștere, nici acela de manierism nu acoperă în mod adecvat fenomenologia europeană din *quattrocento* și *cinquecento*, indicîndu-i, cel mult, o importantă componentă. În plus, o mare parte a fenomenelor excluse astfel apare, astăzi, deosebit de legată de lumea noastră modernă, care este anticipată adesea în mod destul de straniu. Cu alte cuvinte, harta artelor pe care o posedăm tocmai pentru secolele care indică anularea definitivă a lumii medievale, nu numai că nu ne arată în mod exact drumuri și hotare dar nu înregistrează nici un anumit număr de prezențe, și anume cele mai esențiale pentru noi.

*

O sugestivă, deși haotică, încercare de a cartografia această junglă de idei și de opere sînt cele
 două volume ale lui Gustav René Hocke, dedicate

manierismului figurativ și literar, care dezvoltă o propunere, avansată încă din 1947, a lui Ernst Robert Curtius în marea operă despre *Literatura europeană și evul mediu latin*[18]. Aici el scria astfel:

„Noi nu vom căuta să vedem dacă termenul de manierism este bine ales pentru a determina o epocă artistică și nici în ce măsură este el justificat. Îl vom relua însă, pe seama noastră, deoarece este apt să umple o lacună a terminologiei literare. Va trebui deci să golim cuvîntul de tot conținutul său istorico-artistic și să amplificăm semnificația lui în așa măsură, încît el să nu fie altceva decît numitorul comun al tuturor tendințelor literare opuse clasicismului, fie ele pre sau post-clasice, sau contemporane clasicismului. Interpretat astfel, manierismul este o constantă a literaturii europene. Este fenomenul complementar al clasicismului din orice epocă. Am constatat dealtfel că binomul clasicism-romantism are un rol cu totul relativ. Opoziția clasicism-manierism este mult mai utilă dacă este considerată drept categorie abstractă, și poate lumina cîteva puncte ale tabloului care ar rămîne altfel în umbră. Multe din lucrurile indicate de noi prin termenul de manierism sînt astăzi socotite drept baroce. Dar acest termen a provocat atîta confuzie, încît ar fi mai bine să îl lăsăm deoparte. Termenul de manierism este de preferat fiindcă față de baroc nu i se asociază decît un minimum de elemente istorice. În domeniul intelectual ar trebui să creăm numai acei termeni care pot da loc cît mai puțin cu putință abuzurilor".

Curtius, după ce a arătat care sînt figurile retorice preferate de manierism, comentează: „Autorul manierist pretinde să spună lucrurile nu normal, ci anormal. Noțiunii de natural îi preferă pe aceea de artificial, alambicat; vrea să surprindă, să uimească, să orbească. Or, de vreme ce nu există decît un singur mod de a spune lucrurile în mod natural, există în schimb o mie pentru a le spune în mod artificial. De aceea este inutil să introducem manierismul într-un sistem, așa cum s-a încercat în mod constant. Nu poate rezulta decît o multitudine de sisteme contradictorii care își fac concu-

rență și care se combat în mod inutil."[19] Atacul este îndreptat evident împotriva istoricilor de artă și a concepției lor despre o epocă manieristă, ca fază stilistică și cronologică bine determinată.

Curtius enumeră, printr-o foarte rapidă exemplificare de tipul aceleia a lui D'Ors, și gîndindu-se fie la un manierism de conținut, fie la unul de formă, „șapte feluri principale de manierism", adică sistemul lipogramatic al secolului al VI-lea î.e.n.; pangramatismul secolului al III-lea; *logodaedalia* lui Ausoniu, secolul al IV-lea e.n.; folosirea sistematică a asindetului (adică acumularea de substantive și adjective într-un singur vers) de către Drachcontiu; manierismul latin medieval care dezvoltă aceste teme, adevăratul manierism renascentist și, în sfîrșit, marele concettism spaniol al secolului al XVII-lea. „A separa manierismul secolului al XVII-lea de istoria lui bimilenară, a face din el, împotriva oricărei mărturii istorice, un produs spontan al barocului (spaniol și german), e o dovadă de ignoranță ca și de voința de a-l face să reintre într-un sistem pseudo-istoric."[20] Baltasar Gracián și concetiștii ar indica deci, în literatură, apogeul unui gust plurisecular.

Raționamentul lui Curtius este înșelător; metoda folosită de el pentru a asocia toate aceste fenomene stilistice este extrinsecă, aproape exclusiv mecanică și lingvistică. Este mai degrabă indiciul unei insatisfacții de metodă, decît rezultatul unei cercetări analitice sau al unei experiențe de istorie a culturii, din care dealtfel unele din asociațiile propuse ar fi putut fi confirmate pe baza unor izvoare literare comune, și ca fruct al unei premeditate reluări și continuități. Totuși, cel puțin într-un punct, degetul este pus pe rană: și anume cînd se vorbește de atît de dificila distincție, din punct de vedere literar dar și din punct de vedere al ornamentării arhitectonice și picturale, dintre manierism și baroc. Este într-adevăr discutabilă existența unei conștiente afinități de poetică, desigur și de gust, între teoria figurativă a „manierei" care proclamă obligația de a ne supune numai ideii interioare, adică liberei genialități și bizarerii fan-

tastice, și afirmațiilor unor poeți ca Tasso: „Conceptul... este aproape o vorbire interioară", sau insistenței teoreticienilor conceptismului care constă în a voi să atribuie „ideilor" caracterul de „izvor al geniului", dincolo deci de orice preocupare mimetică sau naturalistică. Chiar și imaginația poetică a conceptiștilor este adesea foarte apropiată de cea figurativă, cînd nu există nici un citat sau aluzie la opere reale.

Ceea ce surprinde totuși și cere explicație este lipsa de contemporaneitate dintre manierismul din artele figurative și cel din poezie sau literatură: conceptismul verbal este în plină dezvoltare cînd adevăratul manierism pictural și plastic florentin sau emilian se află în criză, și arată, în deplină coerență cu climatul moral în care s-a născut, imposibilitatea de a se adapta contrareformei. Poate un singur scriitor italian reușește să fie în mod util asociat artiștilor manieriști: Aretino, dar desigur nu în toate aspectele operelor lui, cînd conceptismul literar dă impresia că înflorește tocmai ca reacție, nu atît față de clasicism, cît față de naturalismul imediat următor Conciliului din Trento. Este adevărat însă că dacă ieșim din Italia, panorama se schimbă cu totul: în Franța și în Peninsula Iberică, încă în secolul al XVII-lea, formele care se difuzează din Italia sînt nu atît baroce, cît manieriste-tîrzii: astfel că, mai ales în ceea ce privește Spania, cu toată bogăția și exuberanța decorativă a unor complexe bisericești sau profane, se poate declara cu glas tare că ea este cea mai puțin barocă dintre națiunile catolice, cu excepția cîtorva opere datorate direct unor maeștri italieni. Merită să amintim aici, între paranteze, că așa numitul baroc din America Latină nu este decît un tipic rococò de export, în parte datorat unor arhitecți de origine și educație bavareză, și care în mod cronologic se extinde în *settecento*.

Pentru a conchide pe scurt, așa cum ne impune analiza noastră, identificarea între manierism și conceptism, propusă de Curtius, într-o polemică evidentă împotriva interpretării panbaroce care

i-a cucerit pe toți, ne apare pozitivă cel puțin ca invitație la o mai serioasă adîncire a analizei comparative între literatură și artă.

*

Dealtfel, deși criticabilă din punct de vedere metodologic, și la o distanță de mai mulți ani, intervenția lui Curtius este încă și azi actuală și meritorie, mai ales în ceea ce privește istoria artelor. Ea a apărut într-un moment (anii '40) cînd problema manierismului din *cinquecento* ajunsese la un punct mort și părea dată de o parte (chiar dacă în Italia, din cauza influenței tîrzii a istoriografiei germane, abia atunci începea să fie difuzată). În afară de faptul că determină afinități surprinzătoare între poetica figurativă și poetica literară, și în afară de faptul că dă un impuls și un mai larg context istoric interpretării longhiene pe plan „suprarealist" a manierismului cinquecentesc, propunerea ne invită la mai vaste cercetări asupra anticlasicismului în genere, cu atît mai mult cu cît Curtius făcea, în același timp, o caracterizare nu atît iconografică sau de conținut, cît stilistică și structurală a clasicismului, distingîndu-l, destul de pronunțat, de simpla și nediferențiata imitație a autorilor antici. Fără îndoială că tot pe atît de decisiv pare să fi fost un asemenea imbold și pentru istoricii literari. Într-o foarte atentă trecere în revistă a destinului noțiunii de manierism literar, cu ocazia simposionului ținut la Academia Nazionale dei Lincei din Roma, E. Raimondi a deplîns cu amărăciune faptul că ideile lui Curtius au fost acceptate prea tîrziu:

Nici măcar lecția unui Dvorák, cu ipoteza lui foarte favorabilă asupra unei epoci manieriste care ar cuprinde și opera unui Rabelais, a unui Tasso, a unui Cervantes, a unui Shakespeare, nu a avut un ecou imediat în rîndul criticilor literari, poate fiindcă ea părea să fie în contrast cu conceptul barocului pe care aceștia îl împrumutau din experiențele woelffliniene. Este adevărat că în 1935 un istoric de formație cosmopolită ca Olschki, într-un capitol de *Structură spirituală și lingvis-*

tică a lumii neolatine, identifică „prevalența valorilor formale și a elementului decorativ asupra substanței" spre sfîrșitul *cinquecento*-ului, cu „manierismul artelor figurative"; dar este suficientă această afirmație pentru a înțelege cît era el de străin de interpretarea modernă a „manierei", și că nu mergea dincolo de o analogie în sens negativ. Într-adevăr, trebuie să așteptăm studiile lui Curtius pentru ca termenul de manierism să intre în mod oficial în dicționarul criticii literare, deși cu o valoare care pare să compromită rezultatele criticii figurative.

Cel mai bun continuator al lui Curtius pe acest drum fertil și periculos este în momentul de față Hocke. În cele două volume ale sale, respectiv asupra manierismului figurativ și literar[21], el revine într-adevăr asupra conceptului de „manieră", ca ion constant al culturii occidentale. Scopul său este însă de a preciza mai degrabă un tip de atitudine decît un stil. Hocke declară limpede așadar că dorește să individualizeze „portretele esențiale ale unui tip uman" (mai bine zis ale omului modern, a cărui problematică ar fi, după el, net manieristă), „în limitele unei specifice istorii spirituale a unui *homo europeus*, anume în tradiția Europei «în afara regulilor»".

Cercetare verticală, deci, și legitimă pe măsura unei investigări asupra formării „naturii moarte" sau asupra evoluției și a metodei „imitației" și a copiei, sau asupra formelor „capriciului". Ceea ce se poate nega, și chiar în baza materialului invocat cu inteligență și într-o prea mare măsură în cele două cărți, este utilitatea termenului de „manierism" pentru a defini multe fenomene (din care, dintr-un exces opus, diverse au fost sustrase pe nedrept barocului), și folosirea unui astfel de canon pentru interpretarea curentelor moderne, care au găsit totuși în manierismul cinquecentesc și în conceptism sugestii fundamentale. Ne surprinde mult faptul că găsim un Mondrian asimilat cu suprarealiștii, și nu mai e nevoie să discutăm, așa cum a propus și E. Grassi, directorul colecției în care a apărut cartea, dacă se cuvine

să includem chiar și numai în mod generic în acest filon pe Beaudelaire, Mallarmé, Rimbaud etc. Dar dată fiind tema cercetării, aceste probleme rămîn numai defecte sau erori de detaliu. Chiar și neîndoielnica generalizare a subiectului, în parte justificată de cantitatea de lecturi necesare ca și tonul mai mult expozitiv decît exegetic, e mai puțin gravă dacă ne gîndim că cele două volume de mici dimensiuni sînt practic articole de enciclopedie în complexul cunoscutei *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*, orînduită nu în ordine alfabetică, ci sistematizată și publicată în fascicole separate.

Este de asemenea necesar să recunoaștem că multe aspecte tematice stilistice, de structură, și chiar sociologice ale manierismului cinquecentesc, adesea tocmai prin referirea lui Hocke la experiențele suprarealismului modern, apar interpretate într-un mod nou și eficient; poate că nici o altă cercetare limitată la *cinquecento* nu ar fi fost atît de stimulatoare. Grav și inacceptabil este în schimb modul cu care sînt examinate componentele culturale ale adevăratului manierism din acest secol. Este neîndoios faptul că aspectele morale, tipice timpului, ni se înfățișează mai puțin înțelese de Hocke decît de Sypher. Și aceasta din cauza excesivei ponderi, după părerea autorului, a presupunerii, cu totul anacronice, că artiștii și literații erau, ca azi, liberi să se exercite în mod practic, desprinși de tradiție, și cu nenumărați editori și colecționari la dispoziția lor, în mod egal de interesați de arta pentru artă. Această proiecție, în trecut, a unei situații atunci cu totul imposibilă, este evidentă și în subtitlurile celor două volume: unul dedicat „alchimiei lingvistice și artei combinatorii esoterice“, celălalt „manierei“ și „maniei“. Astfel, în ciuda unor intermitente aprofundări demne de tot respectul, ale mai multor aspecte ale simbologiei cinquecentești și baroce, Hocke se menține, mereu, dincoace de pragul istoriei. Desigur că nu prin ochii prietenului său, Clerici, se poate evalua orașul Roma
 între 1550—1650; și nu prin ochii lui Breton și

ideile asupra morții trebuie să înțelegem situația ereticilor italieni, adesea constrînși — dacă sînt artiști — să zugrăvească chipuri sfinte, chiar împotriva propriilor lor convingeri religioase. Și dacă identificarea manierismului cu mania, în baza neoplatonismului, este din punct de vedere istoric legitimă, nimic nu ne permite să asociem pentru Renaștere, ca la Salvador Dalí, manierismul cu clovnismul[22]. Și nici, pentru a exemplifica ulterior, să definim *decorative puzzles* pe orientalii *mandalà*, asupra cărora există o foarte amplă și serioasă bibliografie psihologică și iconologică, și tot astfel motivele ornamentale în formă de noduri ale lui Leonardo care apar, tocmai pentru valoarea lor cosmologică, numai în legătură cu unele obiecte sau locuri semnificative[23]. Ținînd seamă de neînțelegerea acestora ca și a altor valori simbolice, descrise și precizate pe mai multe pagini, să revenim la confuzia, foarte detestabilă, între „manierism" și „manierizare". S-ar putea aici parafraza o opinie a lui Schlegel, citată de el însuși[24]: tocmai pierderea sau deformarea valorilor religioase și mitice poate permite o interpretare a manierismului exclusiv fenomenologică și ludică. În *Lumea ca labirint*, autorului nostru i-a lipsit poate, tocmai firul cel mai autentic al Ariadnei. Și această alternanță între spirit saturnian și joc, în care ar trebui să oscileze lumea formelor examinată de el, se oprește într-o definitivă cadență spre joc.

Fără examenul conținutului se reușește cu greu să se ajungă la caracterizarea cronologică, chiar cînd este subtil cercetată de Hocke. Și cînd, ca în frumoasa analiză a diferenței între manierism și baroc, acesta din urmă numit pe drept cuvînt o *Mischform* de manierism și clasicism, el ajunge la o precizare acceptabilă, aceasta o face pentru că recunoaște că la baza culturii cinquecentești stă nu numai subiectivismul, eterodoxia, anticonformismul, ci și investigarea unei specifice sinteze cosmologice, mistice sau magice: pe care contrareforma o va condamna sau o va asimila într-un proces de epurare și de moralizare.

Să recapitulăm și să comentăm pe scurt drumul parcurs pînă aici. În baza noilor experiențe ale criticii figurative, și a unei mai bune cunoașteri a monumentelor, marele bloc al artelor din *cinquecento*, care coincide din punct de vedere tradițional cu apogeul renașterii, s-a dovedit din ce în ce mai puțin omogen, într-atît încît a fost nevoie de o împărțire a lui în mai multe faze stilistice. Una din acestea este manierismul, al cărui nume se referă la o poetică specifică, exprimată cu o limpezime singulară de Michelangelo, și care s-a impus pentru caracterul său polemic împotriva clasicismului cinquecentesc, reprezentat mai ales de momentul cel mai olimpic al lui Rafael, cel din *Școala din Atena*. Dar puțin cîte puțin în istoriografie acest stil a crescut în importanță, devorînd tot mai mult clasicismul, într-atît încît să-l reducă la un episod de aproape cincisprezece ani, de la începutul *cinquecento*-ului, și vădindu-se tot mai apt să interpreteze cele mai mari manifestări de italianism al culturii europene, din *cinquecento* și *seicento*, înaintea difuzării tot atît de triumfale a stilului berniniano-rubensian. Chiar multe din fenomenele literare care se defineau baroce, așa cum au fost conceptismul și gongorismul, par astăzi mai legate de poetica manieristă decît de cea barocă. Termenul de Renaștere a rămas apoi, din punct de vedere al criticii figurative, golit de orice valoare, deoarece nu coincide nici cu clasicismul, nici cu manierismul. Confuzia de care se plîngea Ferguson[25] încă de acum zece ani a ajuns astfel culminantă. Și aceasta tocmai cînd istoriografiile literaturii și ale artelor figurative, datorită mai ales aportului experiențelor critice din ultimii ani, înaintează, în sfîrșit, din ce în ce mai mult în mod paralel. Atunci, ce oare înfrînează tentativele de periodizare realizate pînă acum?

Cu orice probabilitate, sîntem în situația de a constata numai imposibilitatea aplicării unor concepte — și în primul rînd acela de renaștere —
7 apărute în istoria artei tosco-romane și dintr-o

critică în genere de tendințe clasicizante, întregii panoramc europene a artelor și literelor. Este necesar deci să renunțăm sau să delimităm la maxim folosirea acelor termeni, nepotriviți pe o scară atît de vastă, constatîndu-le poate valoarea într-un cadru topografic sau cronologic mai restrîns (și corespunzător celei mai limitate sfere de cunoștințe a perioadei în care au fost formulate), propunîndu-ne să precizăm eventuale principii unitare, nu externe, ci interne, revenind anume de la stil la conținut. Sub titlul de manierism figurativ, de exemplu, au fost catalogate fenomene atît de diverse, încît să ne împiedice să găsim pentru ele un substrat unitar care să nu fie conștiința comună a unei crize. Dar studiile de istorie generală ne avertizează că această criză, care conduce, tocmai, la situația modernă atinge orice aspect al culturii. Ba chiar, amploarea ca și gravitatea crizei apare mai mare decît episoadele stilistice care o confirmă, de cele mai multe ori indirect, și totdeauna sub aspecte parțiale și limitate.

Toți autorii pe care i-am citat, apoi, insistă asupra caracterelor antitetice, dar complementare, ale manierismului și clasicismului, în *cinquecento*. Astfel, pentru Hocke, idealul clasic, nestimulat de alternanța manieristă, ar fi un rece academism; iar la rîndul lui, manierismul, fără idealul clasic, ar fi o gratuită manierizare. Totuși nici unul din ei nu reușește să precizeze, în afară de opoziții, caracterele care unesc cele două noțiuni opuse, făcîndu-le nu distincte, ci complementare. Pe lîngă aceasta, manierismul și clasicismul ar trebui să fie aspecte diferențiate ale Renașterii, care le cuprinde pe amîndouă; dar ce este Renașterea, cel puțin în linii mari, nimeni nu o mai spune.

Dacă am vrea, am putea identifica Renașterea cu clasicismul, gîndindu-se că toate perioadele protorenascentiste, carolingiană, comunală, fredericiană etc., despre care s-a discutat în istoria artelor, au în realitate ca latură comună și caracteristică veleitatea de a relua foarte multe asemenea idealuri antice, cele mai multe eroice și

morale, așa cum s-a întîmplat în Florența republicană prin prima parte a *quattrocento*-ului. Dar, într-un asemenea caz, cadrul istoric al renașterii ar deveni extrem de fragmentar, și în stare de a se configura în panorama europeană ca o serie de episoade semnificative, dar fugitive. Dealtfel, nici nu s-ar putea da acestui „clasicism" sau acestei „renașteri", care nu e decît complementară curentelor și tendințelor anticlasice, funcția de a fi matricea lor efectivă; deoarece poate este mai adevărat contrariul. Clasicismul pare într-adevăr o reacție autoritară față de tendințele socotite iraționale; tendințe care au totuși o istorie și o tradiție tot atît de milenară, precum și o difuzare, în sens sociologic, mai vastă. Frumusețea aristocratică a Florenței brunelleschiene nu este o normă, este o excepție. Și fondul de pe care se desprinde, pentru a folosi un neologism fericit, este acela tulburător dar general, de „antirenaștere".

*

E posibil, chiar, ca în problema manierismului, un aport cu adevărat lămuritor să poată fi dat tocmai de studiile acestei alte fețe a culturii europene, mai puțin cunoscute, dar desigur mai emotiv apropiată de noi. Termenul de *Counter Renaissance*, pe care l-am tradus ca „antirenaștere", amplificîndu-i puțin valoarea (fiindcă în engleză a fost plăsmuit cu referire la un cadru cronologic mai restrîns, pe modelul „Contrareformei"), a fost răspîndit de Hiram Haydn, într-unul din cele mai sugestive studii de ansamblu apărute după război[26]. În remarcabilul său volum, el se gîndește înainte de toate să dea o definiție mai aderentă și mai ușor de înțeles conceptului de „clasicism"; definiție care rezultă a fi atît de valoroasă, chiar și pentru arte, de care Haydn totuși nu se ocupă, încît ne este foarte ușor să o reconfirmăm cu un florilegiu de fragmente și citate extrase din discuțiile asupra principiilor de regulă și de mimesis intervenite în cadrul criticii clasiciste. „Omul și

 artistul clasic", scrie Haydn, „trăiește cu convin-

gerea că este posibil să acceptăm, fără contraste, autoritatea sau disciplina unei ordini și a unei reguli fixe, deoarece el crede într-o esențială congruență și corelație între ideal și realitatea empirică, între ceea ce ar trebui să fie și ceea ce este."[27]

Servindu-se de un citat[28] din Lovejoy, Haydn compară apoi această situație morală cu aceea a cetățeanului unui oraș înconjurat de ziduri care se întîmplă să locuiască într-o ambianță cu o limpede și inteligibilă unitate de structură, și care, chiar în cazul zidului înconjurător, urmărește linia geometrică cea mai simplă și perfectă, caracterizată de absența ambiguității, de lipsa oricărei neregularități de contur. Comparație, pe drept cuvînt, ideală deoarece asemenea orașe nu au prea existat decît în viziunile cerești ale misticilor unde apar circulare fiindcă sînt plasate pe scheme care simbolizează perfecția celor mai înalte sfere ale universului. „Această schemă cosmologică", comentează dealtfel scriitorul nostru, „are caracterele esențiale ale unei opere clasicizante; în fond, cea mai clasică manifestare dintre toate... poate fi tocmai ideea tomistă a universului."

Un izvor literar al acestei concepții, relativ la comportarea umană și la stilul literar și artistic, care implică o atitudine filosofică și religioasă, politică și științifică totodată[29], este un foarte vestit text antic, care trebuie citat aici în întregime; este vorba, anume, de *De Officiis* al lui Cicero, care definește conceptul de „cuviință" într-un fragment care a rămas la baza oricărei discuții renascentiste, atît în rîndul moraliștilor (vezi *Cortegiano* a lui Baldassar Castiglione) cît și în rîndul teoreticienilor artelor figurative[30]:

Să vorbim acum despre ultima parte a cinstei în care se manifestă simțul convenției, cumpătarea, modestia, orice formă de absolută înfrînare a patimilor și intuiția justei măsuri, toate alcătuind frumusețea caracterului omenesc. Este vorba de virtutea care poate fi numită în latină „cuviință" pentru că în greacă se numește *prépon.* Prin natura ei, cuviința nu poate fi separată de cinste, pentru că ceea ce este cuviință este și onest, și

ceea ce este onest este cuviincios: dar diferența dintre cuviință și cinste este mai ușor de înțeles decît de explicat. Într-adevăr, tot ce este cuviincios arată ca atare numai cînd are la bază cinstea. Și de aceea tot ce este cuviincios nu se manifestă numai în latura cinstei, despre care vrem să vorbim acum, dar și în celelalte trei trăsături de care am pomenit mai sus. Într-adevăr, a gîndi și a vorbi conform rațiunii, a te comporta cu înțelepciune față de adevăr, înseamnă a fi cuviincios. *În schimb, a te lăsa înșelat și a înșela sau a depăși* măsura și a te amăgi, este tot atît de necuviinl cios pe cît este de necuviincios delirul nebunilor... După cum delicatețea modului de comportare, ca și frumusețea trupului nu se pot deosebde sănătoasa complexitate formală, tot astfei decența formează o singură și unitară armonie cu virtutea... Poate fi distribuită în două categorii: prima rezultă din faptul că noi recunoaștem existența unei oarecari cuviințe generale, inerentă în orice manifestare a persoanei oneste, iar a doua categorie este constituită de o altă formă de cuviință subordonată primei, care are legătură cu fiecare din formele în care se divide cinstea. Prima se definește de obicei în acest fel: buna cuviință este rezonanța superiorității spirituale a omului în tot ceea ce natura îl deosebește de toate celelalte animale. Cealaltă formă de bună cuviință mai aparte este definită astfel încît prin cuviință să se înțeleagă ceea ce apare în mod firesc în ea ca pondere și stăpînire de sine într-o oarecare ideală măreție.

Că așa trebuie să înțelegem acest lucru, reiese din buna cuviință pe care o urmăresc poeții... mai ales cînd spunem că... ei determină acțiunea și limbajul în armonie cu fiecare din personajele lor.

Pînă aici, interpretînd-o în lumina mentalității quattrocentești, o astfel de definiție din punct de vedere moral, nu poate apărea nici periculoasă, nici obligatorie din punct de vedere stilistic. Dimpotrivă, în timp ce, pe de o parte ea subordonează
 aspectul exterior moralității interioare, dînd fru-

museții o semnificație conceptuală, pe de altă parte îngăduie o serie de excepții, pentru care cuviința fiecăruia dintre noi este, în mod practic, supunere și respect față de propriul caracter, fie chiar în cadrul unei norme colective de bunăcuviință și cinste. Neplăcerea apare odată cu a doua parte a definiției ciceroniene, în care cuviința fiecăruia dintre noi pînă la urmă se identifică exclusiv cu moralitatea comună; ba își asumă chiar un caracter de pură calificare externă care poate foarte ușor masca orice imoralitate intimă. Și totuși, tocmai în acest sens, prin ereditate renascentistă, sau mai bine zis umanistă, termenul de cuviință este, și acum, folosit în accepția comună aproape în antiteză cu „simplitatea" și „naturalețea"; în vreme ce, la început, cele două aspecte, acum opuse, ar fi trebuit să coincidă:

„În timp ce poeții, așadar, vor socoti ceea ce îi convine fiecăruia pornind de la caracterul fiecăruia din personaje, nouă, în schimb, natura ne-a dat, ea însăși, un caracter personal, înzestrîndu-ne cu o mare și nobilă superioritate asupra tuturor celorlalte animale. Deci, în timp ce poeții, în marea varietate a personajelor lor, trebuie să vadă ce anume convine și se potrivește chiar și celor vicioase, nouă ni s-a impus de către natură să reprezentăm calitățile constanței, moderației, stăpînirii de sine, a pudoarei... după cum frumusețea trupului place ochilor datorită potrivitei distribuiri a părților lui componente, și provoacă o senzație de încîntare pentru faptul că toate părțile sînt armonios echilibrate între ele, printr-un oarecare aspect agreabil, tot astfel această decență care strălucește în viață, provoacă aprobarea tuturor celor cu care trăim, tocmai pentru ordinea, fermitatea și ponderea în tot ce spunem și facem. Justiția își propune să nu violăm drepturile omului; respectarea convenienței trebuie să urmărească în schimb să nu-i atingă susceptibilitatea: și mai ales în aceasta se vădește virtutea bunei cuviințe".

În afară de faptul că recomandă conformismul, cuviința pînă în cele din urmă se configurează ca o prerogativă nobilă și eroică, adică întocmai ca o caracteristică, emblemă, stil, ale unei pături superioare a societății. Tot ea, în schimb, tinde să substituie în întregime principiul politeții care a stimulat într-un mod atît de specific rafinamentul estetic și moral al individului în cultura cavalerească și la curțile gotice. Este o metamorfoză, aceasta, nu numai terminologică, ci, în mod sigur, cu caracter social. Politețea se adresează într-adevăr unui individ din orice pătură socială; este o formă de comunicabilitate; buna-cuviință impune respectarea normelor existente numai într-o elită, și servește la diferențierea membrilor acesteia de restul societății. Politețea este un fapt moral și un stimulent în perfecționare; cuviința care trebuie respectată este datoria de a respecta un *status quo ante*. Politețea poate fi legată de modernism, decența, cuviința, nu: avînd nevoie de a se sprijini pe o tradiție, pentru a avea oarecare bază pentru autoritarismul său. Alternarea celor două principii, în vicisitudinile lor desigur discontinue, are reflexe speciale în artă, atît în ceea ce privește problema imitației și a frumuseții, cît și în legătură cu obligațiile artistului. La San Tommaso, care oglindește atît de sensibil multe din aspectele culturale ale goticului, deși le combate (și la ale cărui teze se referă cu atenție, ca pretexte de discuție), constatăm un efort pe care, dacă vrem, îl putem defini renascentist (cu atît mai mult cu cît azi este foarte recunoscută importanța tomismului în renaștere), pentru a îmbina „cinstea" și „buna cuviință" și pentru a demonstra că între ele nu există *nullum discrimen**, în ciuda tuturor părerilor contrarii (împărtășite de noi) după care cuviința ar fi legată numai de aspectul extern, vizual, al moralității, sau ar avea o funcție idealizantă, eroică[31]. Luarea de poziție hotărîtă a lui San Tommaso nu este deloc fundamentată logic, dar corespunde

---

 * Nici o deosebire;

foarte bine unei sistematizări istorice de gust, intermediară între deformarea expresionistă, în funcție subiectivă (relativă adică la *conspectum cui placet**) a imaginii artistice, și idealizarea ei în sens monumental, care *pertinet ad rationem gloriae***. Lumea gotică a preamărit frumusețea morală în dauna celei fizice, mergînd pînă la crearea unor imagini extrem de sofisticate, indiferente față de orice canon obiectiv și tradițional și, adesea, capabile de exaltare spirituală tocmai datorită deformărilor ei curajoase: mai ales în tema *Cristo in croce* sau *Pietà*. Raționalismul primului *quattrocento* toscan ne conduce, din nou, la o coincidență între onestitate și cuviință, adică între virtute morală și frumusețe fizică, înțeleasă ca manifestare exterioară simbolică a valorii intime. Nu se mai aude urletul disperat al plînsului funebru, ci resemnarea stoică a filosofului reflexiv. Acestei coincidențe îi sînt martori faimoși ciclurile religioase, ca acela al lui Masaccio din Capela Brancacci, sau monumentalele reprezentări de eroi, cum sînt *I quattro Santi Incoronati* de Nanni di Banco, la Orsanmichele, unde realitatea istorică (adică *honestas*) este tradusă în termeni de cuviință, adică de glorie eroică. Martirajul devine un triumf. Lupta dintre cele două opuse poziții conceptuale este documentată, sub formă de anecdotă, în legenda unei foarte posibile dispute între Filippo Brunelleschi, omul proporției și al perspectivei, adică al raționalismului vizual, și Donatello, pe care izvoarele nuvelistice îl consideră drept un nerespectuos realist, atît în artă cît și în viață. Amîndoi au făcut cîte un *Crucifix*: dar în acela al lui Donatello vedem numai o „*honestas*“ a temei; în acela al lui Brunelleschi se adaugă și cuviința. Sculptorul, aproape în numele unei solemne constatări a înfrîngerii principiilor estetice ale așa-numitului expresionism gotic tîrziu, ar fi declarat arhitectului: „tu trebuie să faci Cristoși, iar eu țărani“[32]. Vasari,

---

* Cui îi place ceea ce vede

** Ține de esența gloriei (în limba latină în original).

care ne comunică anecdota, fără a avea o conștiință clară a implicațiilor teoretice ale discuției, poate se plasează de partea lui Brunelleschi, comentînd, în legătură cu Cristos, că „a fost foarte delicat, și în toate privințele cel mai desăvîrșit om din cîți s-au născut vreodată", sprijinind astfel cu o justificare „istorică" fuziunea între frumusețea formei și frumusețea conținutului, propusă de clasicismul renascentist, chiar din punct de vedere religios.

O astfel de coincidență își are efectele și asupra practicii atelierelor, asupra pedagogiei, ca dealtfel și asupra totalității tratatelor. Manualele despre fabricarea și întrebuințarea culorilor, avînd deci un caracter tehnic, sînt urmate în *quattrocento* de studiile asupra perspectivei, asupra construcției complexe a picturii, asupra monumentelor antice de introdus în aceasta, ca o curiozitate, sau pentru o localizare scenografică, asupra sculpturilor greco-romane, exemplu pe care să se modeleze, după precise și obiectivizate canoane proporționale, personajele, evanghelice sau istorice. În tratatul despre pictură al lui Leon Battista Alberti, care are o mare valoare și în acest context de idei, am putea spicui zeci de pasaje în care, tocmai în numele decenței, se declară că „istoria este opera de căpetenie a pictorului" sau se pretinde ca artistul să fie „învățat în litere", „bine educat", „bogat în multe cunoștințe", prieten al poeților, oratorilor și al altor asemenea învățați în litere.

Cinquecento refuză, în schimb, tocmai această concepție *quattrocentescă*: de aceea ne este greu să descoperim un numitor comun, desigur elevat, valabil atît pentru secolul al XV-lea cît și pentru secolul al XVI-lea. Dacă mai sus ne-am bazat pe Leon Battista Alberti, acum ne putem referi, ca la scriitorul cel mai influent și răspîndit, la Vasari, folosind și îngrijita lucrare de fișare a ideilor lui, datorată lui Rouchette[33]. Pictorul și istoriograful aretin, după ce și-a dat sieși și
 altora sfaturi morale pentru o comportare stoică

şi demnă, străin de orice exces, pregătit să înfrunte orice lovitură a soartei, liberat de patimi și urmărind o totală pace sufletească, atunci cînd trece la o teoretizare estetică, el constată că această atitudine nu este deloc suficientă pentru creația figurativă, căreia i-ar trebui în schimb o forță sufletească, un avînt poetic, curaj și îndrăzneală, exercițiu căruia nu-i este de ajuns desigur eleganța cerută de curte a trupurilor și a înfățișării nobililor, diletanți[34]. Michelangelo, care a vrut să dea lecții numai nobililor, nu a avut nici un discipol important și desigur a fost un mare artist pentru că a fost destul de puțin nobil în manieră. În cursul criticii cinquecentești, pot fi culese de pretutindeni și alte probe ale unei progresive dezagregări ale îmbinării umanistice între onestitate și decență sau, dacă vrem, între virtute și magnificență, între expresie și geometrie, între ideație și execuție, între model și opera finită; și aceasta aproape totdeauna în avantajul onestității și în dauna decenței, chiar dacă, din punct de vedere practic, victoria rămîne adesea de partea celui de al doilea termen, prea greu de învins, prea consacrat din punct de vedere academic; o arată limpede, fie şi ca diminuată aderență socială și morală, multiplicarea, în arta aulică, a unor imagini pe cît de goale pe atît de grandilocvente, în stare să emoționeze, poate, prin virtutea retoricii, prin reflectare și rațiune, dar nu prin impuls, adică prin coparticipare morală. Este valabilă, pentru această categorie de eroi falși, minunata caracterizare a tragediilor lui Racine, făcută de Auerbach: „Personajul este totdeauna într-o poziție nobilă, pe scenă, înconjurat de un mobilier strălucitor, de curteni, de popor, de fundale și de o lume întreagă, ca și de trofee de victorie... țări întregi și continente și universul întreg devin spectatori, martori, fundal sau ecou al stărilor sufletești princiare... Omnipotența lui nu este împiedicată de nimic, și despre toate problemele și toate piedicile care apar în viața reală, de bunăvoie sau nu, aici nu se vorbeşte: toate acestea rămîn cu mult mai prejos".[35]

La polul opus, al lui *honestum*, aflăm în schimb o progresivă dezagregare la artiști a capacității de a traduce ideea inițială, modelul, în compoziții de mari dimensiuni, refugierea unor autentice valori de stil în schițe, în desene, în ciorne, insatisfacția maeștrilor, chiar mari, pentru propriile opere realizate și finite și care se schimbă, în cazuri mult mai numeroase de cum am crede, într-o adevărată ură față de ele, pînă la distrugerea lor: așa cum în parte s-a întîmplat cu *Pietà Rondanini* a lui Michelangelo.

*

Dar să revenim la Haydn. Ceea ce s-a întîmplat în arte, temă care va fi reluată de noi în capitolele următoare, nu este decît reflectarea vastei, generalei reacții descrise de el împotriva concepției „clasice" a vieții, culminînd, poate, tocmai în raționalismul toscan, dar amplu pregătită de tendințe analoge din secolele XIII și XIV și continuată îndelung în unele cercuri. Reacție care, ca un antagonism între clasicism și manierism, ca o deplină confirmare a tezei lui Curtius, se alătură de raționalism ca o umbră inseparabilă încă de la afirmarea ei inițială. „Am ajuns la convingerea" scrie Haydn, și noi împărtășim părerea lui, că între jumătatea secolului al XIV-lea și începuturile secolului al XVII-lea se pot distinge trei mari diferite tendințe intelectuale. Prima este clasicismul renascentist, sau renașterea umanistă; a doua, pe care o definesc „*counter-renaissance*" a apărut ca un protest împotriva principiilor fundamentale atît ale clasicismului cît și ale scolasticii medievale, dar desigur chiar și „contra-renașterea" face parte, dintr-un punct de vedere cronologic, din renaștere. A treia mișcare, condusă de Galileo și Kepler, s-ar putea defini mai bine ca „reformă științifică". Aceste trei curente nu urmează unul altuia cronologic în ordinea în care le-am enunțat. Deoarece ele pătrund în toată viața și în cultura civilizației occidentale, devin mature lent și organic, și se combat între ele, chiar
 cînd ating culmea evoluției lor.

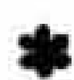
Ceea ce-i unește pe acești gînditori din *cinquecento*, dealtfel foarte diferiți între ei, este o atitudine comună antiintelectualistă, antimoralistă, antisintetizantă, antiautoritară. Premisa centrală a marii sinteze transmisă de San Tommaso umaniștilor creștini se poate rezuma în maxima ciceroniană care spune că adevărata lege „este dreapta rațiune în acord cu natura, aplicabilă și universal imutabilă și eternă". Adepții contra-renașterii, care au fost părinții reformei, se dăruiesc, în schimb, cu toată convingerea, credinței, repudiind rațiunea ca pe o mijlocitoare a diavolului. Oamenii de știință sînt doar empirici care caută adevărurile ce se pot descoperi prin observație și experimente, și pînă la urmă neglijează aproape total rolul pe care îl au ipotezele în specularea științifică. În mod analog, istoricii, politicienii, moraliștii abandonează conceptele tradiționale de lege naturală și de justiție înnăscută, și dau o valoare nouă și exclusivă evidenței faptelor și experienței concrete[36].

Așa cum vom vedea, chiar și în arte constatăm o repudiere a teoriei în favoarea practicii, un desen experimental și naturalist, o reînviere cu precădere a magiei și a iluziei.

În sens analog aceluia al lui Haydn, și independent, termenul de *Counter-Renaissance* fusese folosit încă din 1938 de Theodore Spencer, în legătură cu Shakespeare[37]. În această antologie de pasaje, pe care am ținut să o plasăm intenționat înaintea discuției asupra problemei figurative, se cuvine, poate, să introducem și acest citat. Așadar Spencer scria:

În *Cinquecento*, diferitele sisteme de legi, cosmologice, politice, naturale, care au constituit baza, cadrul filosofiei, sînt toate roase de îndoială. Copernic pune în discuție ordinea cosmosului, Machiavelli pe aceea a politicii, Montaigne pe aceea a naturii. Consecințele au fost enorme. În momentul în care Shakespeare a scris tragedia *Hamlet*, era în măsură desigur să aleagă între două opuse interpretări ale naturii umane, ale

lumii și statului. Drama nu putea fi numai un conflict între o dragoste romantică și opozițiile externe acesteia, ca în *Romeo și Julieta*: ci trebuia să reprezinte un conflict mult mai complex și mai profund. Ar fi interesant și util să studiem în amănunt de ce, tocmai în acest moment, conflictul era deosebit de viu. Presiunea forțelor materiale, sociale și economice, situația politică și religioasă, afirmarea unei școli literare realist-satirice, recrudescența emfazei în legătură cu moartea, acestea și alte lucruri au contribuit la crearea unei mișcări, mai mult emotivă decît conștientă, care, dintr-un anumit punct de vedere ar putea fi definită drept „contrarenaștere".



În aparență, în noua lor accepțiune istoriografică, conceptele de „manierism" și de „*Counter-Renaissance*" coincid. Și este curios că numai un remarcabil recenzor al lui Haydn, Whitlock[38], și-a dat seama de convergența acestor două căi interpretative. Chiar și din punct de vedere cronologic, cu oarecare echilibrare, apogeul uneia și al celeilalte atitudini, cultural pot apărea contemporane. Pentru antirenaștere, ca și pentru manierism, s-ar putea alege într-adevăr ca moment hotărîtor anul 1520, legat de o serie de tot atît de hotărîtoare evenimente politico-religioase, cum au fost în 1517 publicarea tezelor lui Luther, în 1521 moartea olimpicului Leon al X-lea, în 1527 jaful Romei. Tot atît de gravă fusese și alternarea artiștilor, petrecută în această perioadă: numai două genii vor supraviețui crizei, dar modificîndu-și complet stilul, Michelangelo și Tițian. Deși viața culturală europeană ajunsese în mai multe sensuri la un moment culminant, prin fastul creat de cei ce comandau operele de artă, prin difuzarea sporită a capodoperelor literare și figurative datorită tiparului și graficii, ceea ce caracterizează noua fază este tocmai nesiguranța, lipsa din ce în ce mai
 evidentă a optimismului, alunecarea paralelă a

literaturii și artei către ceea ce este neclar, tragic, către tenebros, într-o hotărîtă opoziție față de seninătatea solară sau indiferența primelor decenii ale secolului, care văzuseră triumfînd odată cu Rafael, Ariosto și Bembo o lume de imagini cu totul străină de viața concretă. Nu lipsește nici condamnarea artei însăși ca *vanitas vanitatum*, în favoarea religiei, tehnicii și naturii.

Dintre cei doi termeni, acum des întrebuințați, Whitlock alege totuși pe acela din antirenaștere. Într-adevăr, dacă acela al manierismului se folosește în sens riguros ca definiție de stil, numai cîteva din evenimentele literare și figurative examinate de Haydn ar intra aici în mod legitim; dacă acesta se extinde, ca o categorie metaistorică, după propunerea lui Curtius, rămîne descoperit și ulterior definit nucleul de fenomene care justifică încă foarte valoroasa periodizare și definiție stilistică a manierismului, în ceea ce privește literatura și artele.

Ne revine acum nouă, istoricilor de artă, să intervenim în discuție: și aceasta deoarece o mare parte din conceptele despre care e vorba, și chiar și spectrul clasicismului, combătut de toți criticii citați, au intrat în discuție pornind chiar de la tratatele asupra artelor figurative. Tema, la care ne-am referit aici pe scurt, demonstrează, cel puțin indirect, cît a fost de gravă în concreta situație istorică a *cinquecento*-ului, opoziția între stilul oficial, aulic, al artei, și realitatea, viața politică, ecleziastică și cotidiană. Iar, la noi, cercetările asupra diferitelor aspecte, la început neglijate, ca polemicile religioase, cunoașterea cea mai complexă a capodoperelor și tendințelor de dincolo de Alpi, cu reducerea în consecință a naționalismului nostru istoriografic, par să demonstreze, într-un mod tot atît de evident, nepotrivirea terminologiei propuse pînă acum și a schematizărilor legate de ea. Mai ales extinzînd atenția la artele de dincolo de Alpi, se constată coincidențe impresionante și deocamdată încă neclare, de exemplu, între primii manieriști florentini și un Grünewald, un Baldung, un Manuel Deutsch:

frați spirituali, chiar dacă ceea ce îi unește este o afinitate nu de viziune plastică, ci mai curînd de atitudine morală și de emoție expresivă. În pictură, în decorarea plastică și arhitectonică renascentistă, germană, franceză, spaniolă, alături de derivațiile italienizante, există o altă componentă, în care predomină valori simbolice, magice, expresioniste: dar o aflăm, aproape analogă, și la noi. Și dacă s-a putut defini shakespearianul Jago un „Machiavelli răsturnat", nu mai puțin pe drept s-ar putea spune că la artiștii antirinascimentali de peste Alpi și la ai noștri, elementele vizuale de formație antichizantă sînt dezlegate de contextul lor rațional-istoricist, pentru a redobîndi calitatea și agresivitatea simbolică a celor mai arhaice mituri, cu o agresivitate și mai mare decît în evul mediu. După mai multe secole de civilizație, tocmai datorită influenței renașterii italiene, în Europa apare, cu o vitalitate înfricoșătoare, un fond barbar, dar nu în mod necesar antilatin și antimediteranian. Pînă acum s-a evitat această problemă de bază, insistîndu-se asupra aspectelor antitetice dintre renașterea nordică și renașterea italiană: dar o componentă analoagă se regăsește la Florența și la Roma, și adesea se manifestă o vivacitate și un nivel expresiv, ce nu pot fi explicate prin singura ipoteză a influențelor nordice. În plus, în foarte multe cazuri,forme aparent comune, „capricioase" sau lipsite de un impuls special, devin extraordinar de semnificative cînd li se descoperă rădăcina, chiar numai pe bază de interpretare, să o numim astfel, antirinascimentală. Dealtfel, în numeroase ocazii chiar ideile noastre, naționale, odată exportate acolo, au determinat exploziile anticlasicizante străine. Este de asemenea util să amintim în această privință că cei care au comandat altarul din Isenheim al lui Grünewald au fost prelați italieni, sau că mitologia lui Dürer a pornit de la Mantegna, de la Jacopo Bellini și de la Jacopo dei Barbari. În sfîrșit, conceptul, oricît de provizoriu, de *Counter-renaissance*, chiar dacă a fost sugerat poate din antipatie față de cultura noastră

oficială, pare a ne da o cheie prețioasă, pentru a descoperi, în spatele monumentalelor fațade cinquecentești, care creează chipul eroic al orașelor noastre, nu numai o revoltă și o veleitate esoterică, ci o foarte nobilă civilizație umană.

Capitolul II

PENTRU O HARTĂ A ANTIRENAŞTERII FIGURATIVE

Discuţia despre conceptul de „contra-renaştere", reluată aici pe scurt, trebuie socotită mai mult ca o demonstrare a unei insistenţe a reînnoirii istoriografice, decît o concluzie a unor cercetări profunde; sau, mai bine zis, ea este mai mult o ipoteză de lucru decît o *summa* solidă a unor rezultate. Dar tocmai de aceea trebuie să ne grăbim să experimentăm transferabilitatea în domeniul figurativ, mai ales în Italia, unde clasicismul fiind atît de viu, ar trebui, după Curtius, să fie tot atît de prezentă şi activă şi polemica anticlasicistă. Natural, nu se poate trece o linie de cercetare experimentată în domeniul literar şi filosofic pe alt teren, chiar asemănător, şi nici nu vom folosi aceleaşi criterii de clasificare.

Totuşi, un acord cu teza lui Haydn este posibil, cel puţin pentru început, constatînd faptul că şi Renaşterea figurativă este foarte puţin omogenă şi nu poate fi suficient descrisă, aşa cum se credea nu de mult, prin mijlocirea unei succesiuni de stiluri, chiar admiţînd o eşalonare cronologică elastică şi o interrelaţie continuă. Cînd Ferguson, în legătură cu discuţiile despre „manierism", deci a uneia din cele mai eficiente şi fireşti revizii istoriografice realizate de critica modernă, observă[1] că „unele schimbări revoluţionare, atît în gustul cît şi în metodele istorice şi critice, au făcut, în cursul ultimilor cincizeci de ani, din ce în ce mai complicată istoria artelor în ochii cercetăto-

rilor neinițiați“, și că o asemenea stare de lucruri „nu a înregistrat nici o atenuare datorită tendinței, aparent înnăscută la savanții germani, de a fabrica *concepte,... încît în aceste spații încă* neexplorate, cei ce cultivă istoria generală pot simți într-adevăr chinul de a nu dispune de o busolă care să arate cu claritate nordul magnetic“, cînd, prin urmare, cel mai bun exponent al interpretărilor istoriografice acordate Renașterii face această critică, nu reușește decît să constate (totuși nu printr-o excesivă fragmentare a cercetărilor, așa cum crede el, ci tocmai printr-un prea limitat cerc vizual), că cei ce au conceput perioadele au dat greș. Recunoașterea înțelegerii în timp a unor diferite componente, care prevalează pe rînd, dar fără a se impune cu totul, în mod reciproc, una în dauna alteia, chiar într-un mediu restrîns sau într-o perioadă limitată, este unica soluție admisibilă, chiar dacă ea complică, nu simplifică expunerea. Posibilitatea de a reduce totul la cîteva simple concepte este un mit metodologic, fruct doar al ignoranței sau al leneviei. Astfel pentru Renaștere, dacă pe de o parte clasicismul va putea fi izolat și interpretat mai bine, ținînd seamă și de rădăcinile lui tradiționale, pe de alta ceea ce este definit acum „manierism“ va trebui să fie dezintegrat și raportat la factorii lui, cînd aceștia dau loc la manifestări autonome sau la tradiții independente. Vom descoperi astfel în așa-numita perioadă a manierismului un filon, ca să zicem așa expresionist, care culminează cu Michelangelo, Pontormo, Rosso, Lelio Orsi; o linie naturalistă, reprezentată în special de pictura venețiană, dar care are momente pozitive de mare importanță încă din opera școlii lui Rafael; un filon fantastic — manierismul lui Hocke — care triumfă, dacă vrem, în arta grădinilor și în bizareria lui Arcimboldo; un curent îndreptat spre o tot mai precisă funcționalitate în arhitectură; o problematică religioasă, adesea de extremă consecință, care determină și stilurile individuale și iconografia generală; un hedonism decorativ, capricios ca moda; o deschidere umanitară sau o

închidere satirică și disprețuitoare pe plan social. Unele din aceste filoane pot da loc unor genuri artistice proprii, cum ar fi grotescul, caricatura, scena de gen; altele, în schimb, se contopesc în opera unui singur artist (cum e expresionismul și naturalismul lui Tintoretto), sau caracterizează în mod unitar o școală, sau dau loc unor manifestări doar timide și intermitente. Dar *cinquecento* se naște din acest cor multiplu, și tocmai numărul, intensitatea, poziția, acordul sau dezacordul între aceste glasuri îl caracterizează, în comparație cu alte secole și alte civilizații. Într-un sens mai limitat, chiar și manierismul, ca stil al unui grup ușor de precizat, va fi constituit din aceste componente, dar fără a le reprezenta în întregime și fără a se identifica cu ele, exprimîndu-le *totuși într-un mod extrem de caracteristic* și de nerepetabil.

Dacă privim cu atenție, una din cele mai mari dificultăți în interpretarea Renașterii provine din aparenta ușurință de a-i interpreta diferitele manifestări, întocmai cum a făcut Hocke, la lumina unor experiențe de azi, izolîndu-le, punîndu-le într-o anumită ipostază și lipsindu-le astfel de adevăratul lor conținut. Cînd se întîmplă acest lucru (prea des!), înseamnă că nu mai știm să-i dibuim rădăcina ambientală. Iată de ce studiile cele mai fecunde pentru disciplina noastră se dovedesc a fi tocmai acelea care țintesc să reconstruiască istoric funcția, semnificația și iconologia unor anumite forme sau figurații.

Două exemple luate din teatrul *cinquecentesc* italian lămuresc poate mai bine ideea mea: tragedia, cum se știe, pare a fi preluată întocmai din textele clasice, ca și cînd nu ar fi existat o tradiție tîrziu medievală, foarte accentuată la Mussato, și mai ales o interpretare adesea mitică, totdeauna intim dramatică, a unor situații și personaje (ca, de exemplu, problematica, uneori foarte *engagée**, tocmai pentru că se referea la episoade istorice reale, privind rațiunea de stat)[2].

---

 [1] În limba franceză în original.

Revenirea, în *cinquecento*-ul italian, la o formă doar puțin mai regulată și exterior mai corectă, echivalează nu cu o renaștere a textului tragic, ci cu sfîrșitul unei funcții vitale pe care o avea, ce nu era literară, ci politico-propagandistă. Dimpotrivă, deși la fel de sofisticată, comedia de moravuri florentină, în mare măsură operă a unor exilați[3], și de aceea învestită probabil cu o moralitate civică, se prezintă cititorului modern nu cu accente de ranchiună și polemică politică, ci ca un joc de moravuri, un *ludus* pregoldonian. Poate că această libertate de a considera viața burgheză fără asprimea satirei și răceala moralismului este o consecință a îndepărtării silite din viața politică, o deprindere cu egalitatea democratică a republicii, sau poate o exaltare polemică a vieții mărunte de cartier împotriva închiderii aulice a curții uzurpatoare, asemănătoare încercărilor contemporane de pictură cu subiect țărănesc și local, timide dar angajate politic. Ceea ce ne scapă, atît în tragedie cît și în comedie, este, cum se vede, condiționarea lor ambientală. Dealtfel, în mod analog, ne este foarte greu să înțelegem manifestările de entuziasm ale publicului pentru drame sau pentru comedii chiar foarte apropiate de noi cronologic, dar în legătură cu care, evident, nu mai avem — la distanță de numai o generație — cheia lor simbolică, socială sau psihologică.

Mai mult, în Renaștere, sub forme care au directe descendențe moderne și care inaugurează, adesea, tipice producții sau manifestări exclusiv occidentale, zace, aproape totdeauna, o funcție de ascendență cel puțin medievală, dar adeseori chiar preclasică. Pentru a rămîne în domeniul teatrului, ideea, atît de sugestivă și de utilă, datorată lui Leon Battista Alberti, a spectacolului ca loc de întîlnire colectivă, centru de viață cetățenească, care va sfîrși prin a culmina, din punct de vedere al fastului monden, cu premierele de la Scala, de la Opera din Paris sau de la Metropolitan, ia naștere în mod evident din experiența serbărilor citadine, care vedeau adunată toată popu-

lația în piața din fața catedralei sau în piața orașului, pentru a asista la o reprezentație sacră. Tot atît de tradițională, după cum vom vedea, este funcția alegoriei, a emblemei, a decorativului, a portretului etc.

Față de toate aceste funcții sau creații, „literatura artistică" contemporană sau imediat posterioară, în numele unei constante și nedrepte polemici antimedievale, ne dă adesea numai o referire la antichitatea greco-romană, nu și la precedentele cele mai convingătoare și mai directe care, printre altele, erau cunoscute de toți. Pe deasupra, ne dă o interpretare falsă, după formulele de critică clasiciste, negînd sau reducînd la maximum tocmai tot ceea ce a însemnat contribuția acelei culturi pe care o definim în mod provizoriu antirenascentistă.

*

Am atins astfel unul din punctele cheie: reticența izvoarelor[4]. Dacă noi am ajuns să bănuim *numai de puțină vreme cît a fost de limitată atît* influența istorică cît și cea socială a clasicismului în istoria occidentului, aceasta s-a întîmplat din cauza lipsei aproape totale a unei curajoase critici anticlasice, pînă în secolele XVII–XVIII. În afară de Veneția, dar și aici, cu un excesiv conformism față de vivacitatea gustului local, criticii și-au limitat foarte des confesiunile lor cele mai impulsive și mai spontane la episoade sau motive marginale, care scapă lecturii, aproape printr-un fel de autocenzură. Aceasta se explică în mare parte prin faptul că însăși critica și istoriografia artei este un produs al clasicismului; și că luarea sa constantă de poziție este îndreptată împotriva oricărei manifestări individualiste, fantastice, simbolice, ezoterice. Pe lîngă aceasta, ea este o critică esclusivistă, ce se afirmă ca singura adevărată, ca singura interpretă legitimă a anticilor și care judecă totul de departe și de sus. Îngustimea de vederi care o caracterizează iese la lumină abia acum, în urma vastei și subtilei re-
 examinări critice, în foarte mare parte datorată

experienței artei contemporane și extraeuropene, a patrimoniului artistic tradițional, reexaminare care adeseori este și materială și duce la descoperiri de restaurare neașteptate. Contrastul între valorile efective și valorile recunoscute în mod oficial, în fiecare zi, reiese mai strident, chiar și pentru Renaștere.

Simplificînd, se pot reduce la patru principiile, sau mai bine-zis miturile care informează critica oficială preromantică. Înainte de toate, greșita accentuare a ideii de ordine, proporționalitate, coerență și strălucire. În al doilea rînd, visul unui artist subjugat de tradiție și doritor numai în parte de a o reînnoi; deci, nu tehnic sau virtuos, ci literat și cult, adică respectuos față de valorile consacrate și dotat cu un simț al măsurii demn de un curtean. În al treilea rînd, dorința de a îngloba în arta modernă valorile artei aulice din trecut, proces care va duce, în momentele cele mai delicate, la un eclectism intențional sau, cînd cultura tinde spre realism sau spre fantastic, ca în cazul caravaggismului sau al goticului, la violente reacții antirealiste și antifantastice, în numele reîntoarcerii la antic și în numele frumosului. În al patrulea rînd, condamnarea, aproape totdeauna însoțită de acuzații de imoralitate, a tuturor tendințelor artistice anticlasice, reunite în general sub acuzația de capriciozitate sau extravaganță. Eliberarea criticii moderne de asemenea schematisme este demonstrată de cantitatea de reevaluări efectuate numai în cîteva decenii: se poate chiar spune că nici una din operele scumpe nouă nu a fost interpretată cum trebuie de critica oficială veche care, pe lîngă aceasta, în general a tăcut sau a condamnat tocmai părțile lor care ni se par astăzi mai pline de vitalitate. Răsturnarea aceasta de valori este o acuzație extrem de gravă adusă vechii critici. Firește, poziția noastră este în mod paradoxal libertină. Dar ne consolează faptul că o găsim anticipată în citate geniale, în puține dar genuine observații intercalate în reverențioase repetări de formule stereotipe în scrisori, în documente de nota-

riat și mai ales în atenția colecționarilor și a mecenaților care au favorizat, adunat și trasmis pînă la noi chiar și creațiile nu numai condamnate, ci detestate de către oficialități, ca naturile moarte, *bambocciate*-le*, scenele de gen. Lista condamnaților cuprinde și cîteva nume ale celor mai mari artiști ai trecutului: Pontormo, Greco, Brueghel, Caravaggio, ca să ne limităm la *cinquecento*. Prezența altor maeștri nu a fost înregistrată de nimeni, sau aproape de nimeni: așa cum s-a întîmplat cu Grünewald, cu toate că a trăit printre umaniști iluștri. Pînă și în liberala Veneție, tocmai pentru că era inovator, Tintoretto a trebuit să se impună cu violență. Dacă „literatura artistică" din toate timpurile s-ar fi limitat la izvoarele de pur omagiu clasicistic, am putea împărtăși cu totul părerea lui Roberto Longhi: „istoria criticii de artă, dacă am reface-o sinceră, s-ar putea converti pînă la urmă într-o istorie a evadărilor, reușite sau nu, din îngrădirile doctrinale"[5]. Oricum, o astfel de opinie este mai mult decît valabilă în cazul nostru.

Pe scurt, critica a negat în toate felurile antirenașterea, diminuîndu-i importanța, dar mai ales negîndu-i, aproape din teamă pentru pretențiile sale la tron, legitima descendență din antichitate. Descendență care, chiar dacă pe deasupra a fost transmisă prin intermediul tradiției mnemo-tehnice și de meșteșug, chiar dacă constă într-o persistență de simbologie, de funcțiuni, apare adesea mai legitimă decît aceea a oficialității. După cum vom vedea, nu există, poate, fenomen anticlasic care să nu poată găsi o egală justificare cu a celor clasice la autori, sau în mărturiile autorilor antici. Ba chiar, dacă s-ar culege în mod sistematic aceste puncte de sprijin la cei doi Pliniu, la Vitruviu, la autorii de romane, la topografi, în descrierile literare de pinacoteci sau lucrări de pictură, în imaginile poetice cu rădăcini figurative, în textele filosofice, tehnice sau științ-

———

[1] *Bambocciata*, pictură burlescă a olandezului Pieter Laar, supranumit *il Bamboccio*, reprezentînd figuri mici și triviale; sec. XVII. N.T.

țifice, am ajunge la constatarea că, din gustul figurativ antic, cea mai mare parte s-a transmis tocmai în acest fel. Vitruviu, de exemplu, a fost ca tăiat în două de cele două tendnțe[6]; pe de o parte, dînd loc la formulări monumentale, teoriilor ordinelor, raționalismului proporțional; pe de alta, inspirînd subtile preocupări de ambientare peisagistică, justificate nu numai de preocupări igienice sau de influență astrală, ci de o genuină dragoste de natură; stimulînd amenajări de interioare, variate după climă, regiuni și starea socială a proprietarului, încurajînd construirea unor noi instrumente de măsură și de mașini noi, bune nu numai pentru edilitare și irigarea cîmpurilor, ci și pentru transport, apărare, luptă, stimulînd inventarea de instrumente muzicale, dintre care cel mai important este orga hidraulică. Pe de o parte arhitectul-filosof, pe de alta tehnicianul și mașinistul; două filoane, după cum vom vedea, opuse și totuși uneori strîns împletite între ele și coexistente în una și aceeași persoană, care de aceea își schimbă stilul după cum îi este orientarea activității.

Deci clasicismul și anticlasicismul au în spatele lor două tradiții antitetice, dar care pornesc amîndouă în mod legitim, din antichitate. Punctul de contrast cel mai explicit, din punct de vedere stilistic, a fost înregistrat poate în Roma din *seicento* odată cu discuțiile dintre Bernini și Borromini, ambii foarte conștienți de propria poetică și îndeajuns de abili în a se face sprijiniți de *auctoritates*[7]. Dar în genere, cum s-a spus, în cultura oficială a predominat, împreună cu clasicismul, interpretarea raționalistă a antichității dată de el. Izvoarele și critica legate de antirenaștere trebuie căutate, ca și mărturiile iraționalismului grec și roman, într-o serie de texte mai puțin răspîndite și mai fragmentare, care ar face azi mai degrabă parte dintr-o bibliotecă științifică decît dintr-o bibliotecă filosofico-literară. Și tocmai în legătură cu problema naturii opoziția devine deosebit de violentă.

Curentul clasicistic crede că o organizare logică și coerentă a cognoscibilului în ansamblul său este suficientă pentru curiozitatea omului; el tinde să condamne sau să minimalizeze detaliul și în genere tot ce nu intră într-un cadru logic și rațional: peisajul poate servi ca fundal, viața cotidiană, adică nivelul economic și social, au valoare doar ca episod, anecdotă, comparație. Idealul său figurativ este mai ales staza, calmul, ceea ce-i învăluie, în *Stanzele lui Rafael*, pe filosofii antici și moderni din *Școala din Atena*, apropiați unii de alții și aproape indistincți, ca și cum timpul și înfruntările umane n-ar avea valoare intrinsecă, un calm depinde și de faptul că orice adversitate la acest banchet idealizat, — simbol al unei foarte rafinate sociabilități umane este absentă, sau trecută sub tăcere. Rivali înverșunați, ca Leonardo și Michelangelo, stau în fresca lui Rafael, cum este cunoscut, în același fel în care stau literații și filosofii, nu mai puțin certăreți, plini de seninătate, unii alături de alții. Dar este o stază constitutivă și din punct de vedere moral, astfel încît figurile sînt construite și dispuse static. Foarte justificat, Castelli[8] observă că „titlul de preferință al staticului asupra dinamicului are rațiuni profunde. În aprecierea *Fizicii* (1. III, c. XIV) și a *Metafizicii* aristotelice, gîndirea medievală tinde să identifice perfecțiunea și imobilitatea. A fost de domeniu comun de-a lungul întregului ev mediu definiția aristotelică a mișcării ca *actus imperfecti*. Dante, așa cum ne-au învățat la liceu, consideră disgrațios omul care aleargă. „Primatul imobilului asupra mobilului a fost întărit în parte de platonismul umaniștilor (Cuzanus și Pontano), dar și mai mult de curentul aristotelic din secolul al XVI-lea". Și este sigur că una din caracteristicile demoniacului (care este și el un aspect esențial al antirenașterii) este tocmai aceea de a fi dinamic, tumultuos, indefinit, proteiform, psihologic agresiv, respingător sau seducător. Prin asociație, acrobații, mimii, mecanismele dacă sînt mobile (cum vom avea prilejul să vedem în capitolul dedicat

automatelor) vor fi și ei socotiți diabolici, devenind obiect de mit și de teroare.

Al doilea curent potrivnic nesuferind de nici un fel de *auctoritates*, este inconstant, neliniștit și empiric, nu iubește prea mult cărțile și cultura, convins cum este de posibilitatea unui progres continuu și a unei rapide îmbătrîniri a ideilor dobîndite și provoacă cu neastîmpărul lui o continuă transformare de moduri stilistice. Tensiunea mișcării, experiența directă a materiei, cercetarea tehnică, efortul pentru originalitate, tema psihologică a frămîntării și a anxietății îi caracterizează prezența pretutindeni: pentru asertiunile sale nu se poate folosi, adesea, de marile instrumente de popularizare, ca tiparul sau școala; în schimb, preocupările sale, atît de legate de experiența comună, atît de capabile de aplicații practice (de la mica fîntînă dintr-un parc la marea moară industrială a lui Buontalenti, de la păpușă la dirijarea apelor spre însetatul oraș Toledo grație activității lui Torriano), interesează orice nivel social, fiindcă, în fond, privesc mai mult existența însăși a omului decît moralitatea și aspectul său exterior; iar ideile îi sînt agresive, proclamate cu puterea profeției, cu insinuanta superstiție[9]. Firește, forța și autoritatea acestui curent devin deosebit de presante cînd cultura aulică este lipsită de vitalitate, sau mai bine-zis, cînd crize economice, sau politice, sau religioase, sau fenomene inexplicabile, cum au fost în timpul Renașterii comete, inundații, cutremure, foamete, ciume, generează o difuză stare de angoasă și permit tocmai nașterea unei publicistici *ad hoc*, a unor tipărituri populare, pamflete sau scrieri explicative, a unor prevestiri. Și, de asemenea, tocmai în aceste momente componentele erudite ale anticlasicismului și referirea la scriitorii antichității devin mai conștiente și mai convingătoare. Capodoperele care iau naștere într-o asemenea ocazie par a izvorî, în toate artele, din nimic: o demonstrează și dificultatea de a le interpreta, așa cum se întîmplă, de exemplu, pentru foarte obscurul Bosch. În realitate însă, în toate aceste situații e de ajuns să

extindem cercetările de bibliotecă, ieşind din sala celui mai cunoscut umanism şi căutînd alte izvoare, în general de nivel popular, devoţional, astrologic, obţinînd rezultate care, apoi, se vor dovedi tot atît de preţioase pentru a demasca şi a identifica unele componente anticlasice, înainte neaşteptate, în lucruri cunoscute şi aparent scontate, ca Leonardo, Dürer, elevii lui Rafael, cercul lui Giorgione, plastica miniaturilor de bronz etc. În genere, în aceste ocazii chiar şi cultura de curte, evident şocată în convingerile ei, sau dispusă la reînnoiri parţiale, se apropie de nivelul popular acceptînd teme şi semnificaţii, în schimb ajutîndu-i prin conştiinţa sa superioară să se exprime şi să se explice. Dar numai cînd anticlasicismul reuşeşte să încline balanţa cu greutatea sa întocmai ca diavolul care se prinde de balanţa Sfîntului Mihail, dualismul observat de noi în cultura din *cinquecento* se reduce şi aproape se anulează. Epoca manierismului este unul din aceste cazuri; altul este arta Reformei; al treilea, naturalismul primei Contrareforme catolice; al patrulea este marele fast, ca aparat de procesiuni, al aşa-numitului baroc iezuit.

În faţa unei tradiţii atît de discontinue, care se manifestă în modurile cele mai singulare, avînd drept numitor comun aproape numai exuberanţa care realizează o pătrundere capilară în toată cultura europeană, practic fără deosebiri naţionale, depistarea diferitelor componente ale anticlasicismului este foarte anevoioasă. Deocamdată, foarte puţine studii de ansamblu ne vin în ajutor; şi prin urmare e aproape imposibil să mergem mai departe altfel decît pe calea consultării unor eseuri asupra punctelor care par mai revelatoare. Ne ajută cunoaşterea tradiţiilor populare, în care ne este poate îngăduit să găsim contextul adevărat, sau cel puţin ţesătura conectivă a întregii polemici anticlasicizante. După cum vom vedea, artiştii, pe care îi vom aminti ca exemplu, şi-au luat temele tocmai din această mare rezervă şi
 adesea indirect caracterele propriului lor stil.

În afară de aceasta, lumea populară ne permite de mai multe ori să surprindem în mod rapid și genuin semnificația unor forme și manifestări pe care, sub un alt aspect sau mască, le întîlnim în arta cultă. Din această polivalență, sau mai degrabă din acest dublu nivel simbolic, pentru care o emblemă avea pe cîmpul de bătălie sau în turnir o valoare propice, apotropaică, în timp ce în mult mai pașnicele dispute literare ea devine mai ales un canal al conceptismului tipic al timpului; sau pentru care una din delicioasele adunări de divinități nude, ca acelea care i-au plăcut atît de mult lui Alfonso I d'Este încît le-a comandat lui Bellini, Dosso și Tițian, putea fi condamnată de inchizitorii contemporani ca sabat al vrăjitoarelor, ca ceremonie diabolică și ar putea fi interpretată și de noi drept mister neopăgîn în cinstea Zeiței Mater, a Lunii, etc., de această polivalență, deci, care, după cum vom vedea, privește o foarte amplă parte a *imagerie**-ei renascentiste, au fost oare conștienți contemporanii sau nu? Sau exista și pentru ei o incompatibilitate absolută, o cortină de fier între mitologie și folclor, între *revival***-ul antichității și al zeilor care se întîmpla în bibliotecă și în mintea umaniștilor, și acel „al doilea regat", a cărei prezență în Occident a fost intuită încă din 1920 de Warburg, „în care domină cosmologia păgînă și mai ales astrologia" și în care aceleași imagini au fost, în schimb, obiect de coșmar și de cult? Nimeni, desigur, nu va putea spune că problema nu există, fiindcă al doilea regat a durat, practic, cel puțin în Europa rurală, pînă la primul război mondial, iar izvoarele medievale și renascentiste (acestea din urmă citate des de noi), nu fac decît să-i confirme virulența; iar cercetările asupra iconografiei, asupra religiozității eterodoxe etc. îi demonstrează în fiecare zi manifestarea multiformă. Din păcate, cum se întîmplă în genere în așa-zisa artă populară, studiile care

---

* Inventivitate, fantezie, imagistică (în limba franceză în original).

** Revenire, renaștere, retrăire, recrudescență. (în limba engleză în original).

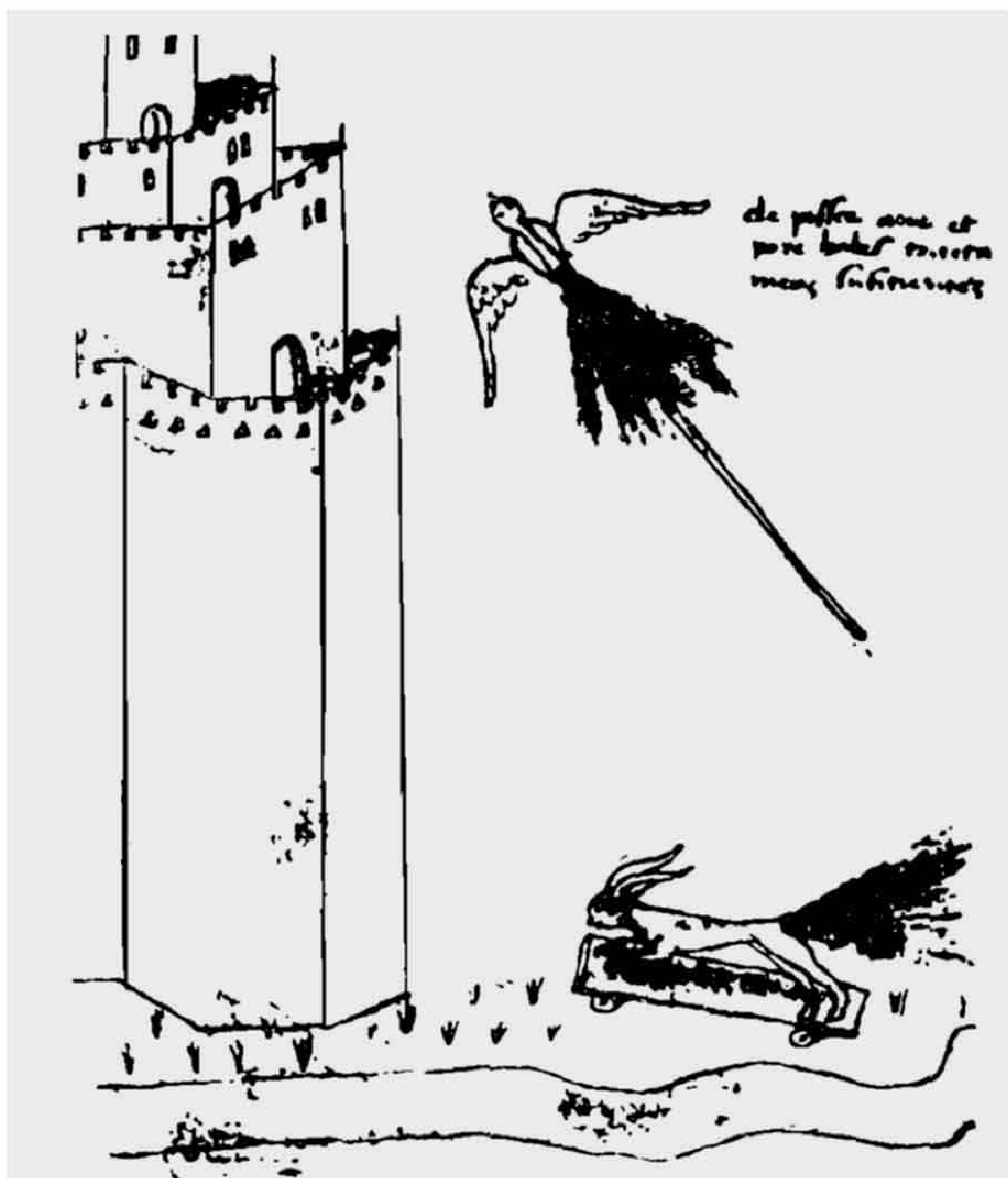
țin seamă de realitatea sociologică sau mai bine-zis de funcția claselor sociale, fie doar ca imbold pentru autocrați, chiar și în ceea ce privește viața imaginilor, sînt destul de puține; și dacă adesea se referă la arte, aproape niciodată nu pornesc de la ele.

În fața acestor dificultăți și a altora, totuși, e de ajuns să aruncăm o privire de ansamblu asupra îndelungatei evoluții stilistice, care merge de la luminosul *quattrocento* florentin pînă la nocturnul naturalism al unui Caravaggio, de la idilica floră a goticului tîrziu pînă la deformatele stilizări biomorfe ale unui Buontalenti, pentru a ne da seama că antirenașterea și-a asumat, în două secole, o funcție de prim plan, răscolind conținut, stil, tematică și însuși felul de viață al artiștilor. Două citate contemporane pot introduce în studiul acestui proces. Primul, apt în cea mai mare măsură a confirma interpretarea clasicismului dată de Haydn și repetată de noi, aparține lui Leon Battista Alberti[10] și este cea mai solemnă condamnare, în numele moralității și al bunului simț, adusă oricărei experimentări:

„Celelalte animale sînt mulțumite de ceea ce li se oferă, numai omul, tot cercetînd lucruri noi, își dăunează lui însuși. Nemulțumit de atîta pămînt cît îl înconjoară, vrea să brăzdeze marea și să se avînte cred dincolo de lume; vrea să pătrundă sub apă, sub pămînt, să scurme fiecare lucru în măruntaiele munților, și se căznește să ajungă deasupra norilor. Se zice că la Atena cineva a făcut să zboare prin aer un balon din lemn. Ce vrem mai mult? Pildă detestabilă a superstiției oamenilor, este că printre grecii scriitori, ar fi fost unii care ar fi înfățișat cum este făcut fiecare mădular uman! O, ființă neliniștită și foarte nerăbdătoare de a ști cîte o stare și condiție a sa! Astfel încît eu cred că uneori natura, cînd o scîrbește atîta trufie din partea noastră, că vrem să cunoaștem fiece taină a ei, să o îmbunătățim și să o contrafacem, scoate la iveală noi nenorociri, pentru a-și face jocul cu noi și totodată a ne deprinde să o recunoaștem... Ce neghiobie a muritorilor care

vor să ştie, cînd, şi cum, şi din ce îndemn, şi ce rost are fiece facere şi lucru al lui Dumnezeu?“

Acest atac (care între altele este îndreptat împotriva lui Alberti însuşi, experimentator al unor noi concepţii edilitare) pare literalmente a se



Giovanni Fontana (1375—1455), experienţe de măsurare a înălţimii unui turn, executate cu instrumente acţionate de rachete (din manuscrisul de la München).

întemeia pe un pasaj din Albertus Magnus, de exaltare a tehnicii, care într-o măsură este programul constructorilor gotici şi renascentişti. Albertus Magnus încercase, de mai multe ori, să distingă „frumosul“ de „bine“, să reducă *decorum* la *aptum*, să exemplifice frumuseţea pornind pe urmele ştiinţifice ale fizionomiei. În afară de aceasta el a preamărit mişcarea ca parte integrantă şi constitutivă a frumosului, datorită căreia un picior este frumos în măsura în care poate merge

şi merge, iar omul este cu adevărat el însuşi cînd făureşte şi acţionează. Deci, nu întîmplător, ci poate tocmai în baza pasajului pe care îl vom cita mai tîrziu vorbind despre automate, povestind episodul păpuşii sale mişcătoare transportată pe mare, care a stîrnit ca un idol păgîn o furtună violentă ce s-a potolit numai cînd marinarii intraţi la bănuială au jertfit-o valurilor, legenda l-a transformat într-un mare fabricant de roboţi, într-un tehnocrat, un geniu marcat de pactul cu diavolul.

Al doilea citat de pus faţă în faţă, este al lui Giordano Bruno, un scriitor care deşi nu s-a ocupat *niciodată* direct de artă, reprezintă totuşi lumea vizuală şi mai ales spiritul timpului său. Făcînd elogiul lui Copernic, el scrie exaltat:[11]

Iată acum pe cel care a străbătut văzduhul, a pătruns în cer, a descifrat stelele, a trecut dincolo de capătul lumii, a anulat fantasticele ziduri trecînd peste primele, ajungînd la a opta, a noua, a zecea şi la atîtea alte sfere pe care le-au mai putut ajunge matematicienii neghiobi şi vederea oarbă a filosofilor vulgari: astfel, în prezenţa oricărui simţ şi raţiuni, cu cheia îndemînaticii cercetări, s-au deschis toate închisorile adevărului, care puteau fi deschise de noi, s-a dezgolit tainica şi învăluita natură, s-au dăruit ochi cîrtiţelor, s-au luminat orbii care nu-şi puteau fixa ochii şi privi imaginea în atîtea oglinzi, care li se împotriveau din toate unghiurile şi s-a dezlegat limba muţilor care nu ştiau şi nu îndrăzneau să-şi lămurească învolburatele sentimente... Nu mai este ferecată raţiunea noastră. Am aflat că nu există decît un cer, o eterică regiune imensă, în care aceste mărețe lumini păstrează distanţe precise, pentru înlesnirea participării lor la o viaţă perpetuă... Acum sîntem în stare să descoperim efectul infinit al infinitei cauze, semnul adevărat şi viu al infinitei vigori: şi acum avem convingerea că nu trebuie să căutăm divinitatea departe de noi, dacă o avem lîngă noi, ba chiar în noi, mai mult decît sîntem noi înşine în noi...

Aceeaşi impresie o are cel ce, inevitabil, com-
 pară pictura din *quattrocento*, în temele, peisa-

jele, cerurile și poveștile ei, cu aceea din *cinquecento*. Desigur, multe din valorile stilistice s-au vulgarizat, rafinamentul lucrului artizanal nu mai e același; și adeseori lipsește acea capacitate extraordinară de concentrare poetică, ea fiind caracteristica principală, aptă de a salva din punct de vedere poetic operele „clasice“ din orice timp, de sub orice acuzație. În schimb, îngrădirile foarte riguroase ale subiectului nu mai există, pictorul domină acum, cu tehnici diferențiate, orice aspect al societății și al naturii. Dar, mai ales, sfîrșește prin a ne da o viziune despre lumea înconjurătoare, care este încă a noastră. Cît a fost de contestată această evoluție se va arăta pe scurt în paginile următoare. Care este calitatea morală, fondul cultural, complexitatea de gînduri care stau la baza metamorfozei, este imposibil de explicat mai pe larg deocamdată. Antirenașterii îi lipsește încă propria ei istorie.

Capitolul III

RĂDĂCINILE ARHEOLOGICE ALE BASMELOR

*O mea tercentis testa plena grylis**
Teofilo Folengo, *Zanitonella*, 1552.

În timp ce în genere cercetătorii Renașterii din secolul al XIX-lea, în fața impunătoarei producții picturale și monumentale, și a apariției conștiente a unei arheologii cu un aspect științific, cu săpături și explorări însoțite de volume de documentare, de o calitate grafică fără egal chiar și azi, produse de editori specializați în cărți ilustrate, erau uimiți de bogăția temelor, a cunoștințelor, a imaginilor din *cinquecento*, noi, cei de azi, informați mai bine asupra vastității izvoarelor figurative cunoscute în evul mediu, ar trebui desigur să ne minunăm de cantitatea de lacune și excluderi, ca și de limitarea, uneori inexplicabilă, de informație, în comparație cu ceea ce era cunoscut înainte și cu ce s-a „descoperit" puțin după aceea de istoricismul iluminist și romantic[2]. „Descoperit", vreau să spun, de critica oficială: fiindcă lăsînd deoparte Herculanum și Pompei ca și sculpturile îngropate ici și colo, se poate vorbi mult de alte monumente și opere — ca marile catedrale gotice — despre care oamenii din Renaștere nu au putut să nu aibă o cunoștință directă și zilnică, preocupîndu-se să ni le transmită, aproape intacte, pînă azi. Dealtfel, aceleași monumente, ignorate

* *O, bietul meu cap, plin cu trei sute de greieri.*

de teoria artistică, au constituit foarte des motiv de orgoliu pentru cronicarii diferitelor orașe, și au fost celebrate, în alte texte și chiar și în ghiduri, în fața unui public național.

Chiar dacă se are în vedere consistența resturilor arheologice reperabile pe atunci, și numai la Roma — unde fastuosul decorativism bizantin a continuat să predomine îndelung asupra oricărei alte forme de expresie artistică, — impresia unei repudieri premeditate, a unei orbiri voluntare, exceptînd unele minți chinuite și bizare, rezultă pe deplin confirmată și agravată[3]. Toți stăruie să copieze aceleași edificii și aceleași ruine, sau se entuziasmează pentru un neînsemnat grup de sculpturi, cele mai multe din perioada elenistică sau imperială. Dacă mai ținem seama și de situația generală italiană, contrastul devine aproape strident. Prezența artei medievale pare să fi fost chiar obsedantă, într-o măsură cu puțin inferioară celei de dincolo de Alpi: arta romanică, mai ales, s-a afirmat nu numai în orașe, dar și la țară, împrăștiind pretutindeni clădiri cu plan neregulat, difuzînd, în același timp, ura față de simetrie și perfecțiunea geometrică — cel puțin în operele din provincie — și dînd dovezi evidente în legătură cu verva sa fantastică și decorativă, precum și cu sensibilitatea sa magică față de materiale[4]. Aproape fiecare maestru din Renaștere a trebuit să înfrunte probleme dificile de ambientare și acomodare; foarte mulți au întreprins reînnoiri geniale de clădiri dedicate cultului, celebre și consacrate de devoțiunea populară, și nu a existat poate umanist care să nu se fi rugat în fața unei miraculoase icoane medievale, sau pictor care să nu fi trebuit să o substituie cu alta, în stil modern. Și totuși a fost necesar istoricismul contrareformei primitive, în a doua jumătate a *cinquecento*-ului, ivit în parte în urma șocului provocat de distrugerea brutală a vechii bazilici San Pietro și împrăștierea arhivelor sale[5], ca să apară preocuparea de documentare asupra artei paleocreștine. Studiile cele mai recente asupra destinului criticii de artă medievală[6] nu fac decît

să confirme un asemenea tardiv și intermitent interes (cu excepția unor cercuri religioase, mai mult conservatoare decît curioase)[7] al culturii italiene, pentru trecutul ei nu prea depărtat. Din muzeul, nu atît imaginar, cît real, lăsat de diferitele civilizații *sedimentate* pe solul peninsulei, și pe care orice săpătură pentru temeliile unui nou edificiu de introdus în vechile centre urbane le aducea și le aduce la lumină inevitabil, numai foarte puține săli, și mai degrabă acelea dedicate artei aulice antice tîrzii, au fost frecventate atunci de vizitatori interesați; și aceasta, mai ales dacă dăm crezare criticii oficiale și ne bazăm pe cele mai faimoase realizări antichizante, uneori aproape, mai ales în sculptură, de o falsificare pur și simplu.

Ne putem întreba, acum, dacă celelalte săli, lăsate în voia prafului sau a vînătorilor de rarități conțin elemente capabile de a da chiar și atunci sugestii vitale de cultură. Cercetările asupra persistenței și reluării de teme pre și postclasice (pentru a spune astfel), sînt abia la început.[8] Totuși primele rezultate dau întrebării un răspuns pozitiv. Odată cu glorificarea statuilor monumentale și a studiului arhitecturii imperiale, a apărut un foarte viu comerț de pietre prețioase, peceți, bijuterii de cele mai stranii origini, avînd toate un caracter fantastic și apotropaic. Originalitatea lor iconografică era deosebit de prețuită, așa cum o demonstrează și numeroasele lor reproduceri în cataloagele tipărite, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, ale muzeelor și colecțiilor, care le dețineau de mult. Adesea prețuirea estetică a unor pietre prețioase (chiar de către unii maeștri foarte culți ca Ghiberti), era chiar superioară prețuirii artei statuare[9], iar influența lor, după cum arată recentele studii ale lui Chastel[10], se poate observa și asupra artelor majore. Dealtfel, un fenomen analog a avut loc în umanismul literar: pe lîngă Cicero s-au citit cu lăcomie Apuleius și Ovidiu cel cu metamorfozele lui monstruoase, izvoare primare, pentru domeniul poetic, ale fantasticului, și ale diabolicului figurativ, sau tex-

tele ermetice, cu care s-a hrănit alchimia. Încă o dată, cele două tradiții, cea clasică și cea anticlasică sînt direct legate, cu o analoagă vivacitate, dar cu intenții opuse celor doi poli opuși ai antichității: cel apolinic și cel dionisiac, care nu ar fi trebuit să fie separați niciodată. Impresionante, cu privire la cele de mai sus, sînt datele din păcate nesistematic furnizate de Baltrušaitis: el ne amintește că pietrele prețioase apotropaice și „greierii" de subiect fantastic sau grotesc sînt nu numai căutate pe piață, ci chiar falsificate în diferite momente ale evului mediu, contribuindu-se astfel cu asiduitate la formarea celei mai monstruoase *imagerie* a timpului. Saintyves, Sébillot și Gennep au putut introduce, într-un *Corpus* al folclorului preistoric[11], foarte numeroase date relative la Renaștere, în timpul căreia vîrfurile de săgeată de piatră au continuat să fie foarte căutate împotriva bolilor și trăsnetelor, sau menhirele pentru a sugera riturile fecundității. Acum cîțiva ani, cu ocazia unei expoziții dedicate lui Bosch, lui Goya și fantasticului[12], Huyghe remarca:

Este curios cum de reapar monștrii și animalele în perioadele în care omul este cuprins de îndoială în artă. Evul mediu timpuriu, acela al invaziilor barbare, și evul mediu romanic au cunoscut această obsesie. Cînd se ajunge în schimb la perioada de armonie și de clasicism creat de secolul al XIII-lea, regăsim un echilibru poate chiar mai complet decît în Grecia clasică... Omul, mai mult ca niciodată, are încredere în sine și în lume: nu se mai teme. Dar iată-ne în secolul al XIV-lea. Se desfășoară acum o criză lentă. Și în secolul următor, în *quattrocento*, omul se teme din nou. Și fiindcă se teme, iată că reapar animalele, care renasc, împreună cu diavolul, învestit și el, puțin cîte puțin, cu forme animalice. Această hoardă de monștri atinge culmea în arta nordică, mai puțin influențată de Creștinism și de civilizația mediteraneană, ultima care a fost pătrunsă și numai parțial de cultura greco-romană.

Acum, după studiile lui Baltrušaitis, știm că acești monștri nu renasc, dar că însăși Europa optimistă și-i purta la gît sau la deget: renaște totuși în aceste momente o credință oficială în puterea lor. Aproape ca într-un faimos film științifico-fantastic, *Planeta interzisă*[13], în care însuși stăpînul planetei stîrnește monștrii care îl amenință, folosindu-se de instrumente electronice care măresc forța inconștientului, orice atitudine iraționalistă a culturii reușește să-i vitalizeze în mod înspăimîntător; ori de cîte ori, adică, se produce o criză morală sau religioasă și omenirea renunță la clasicism, la adevărurile ei reci și statice pentru a căuta alte căi de cunoaștere și acțiune, desface din hibernare oribilul și demoniacul.[14]

Dacă am vrea să acceptăm definiții, ca aceea dată de Faggin[15] pentru ezoterism, dacă este adevărat că toată „istoria gîndirii raționale este în funcție antiezoterică", am putea defini ezoterică sau magică toată această amplă cultură renegată de raționalism: dar imediat ne dăm seama că rostul ei social și istoric este cu totul altul decît căutarea unei înțelepciuni oculte. Ba chiar raportul se inversează: raționalismul, chiar în componentele figurative, se vădește arma morală a unei mici elite, față de o vagă *imagerie*, incertă în limitele ei, latentă dar plină de vitalitate și, abia legitimată sau consimțită, capabilă a se manifesta cu extremă agresivitate și conștiință stilistică. Cele două cărți ale lui Baltrušaitis aduc o oarecare lumină în unele aspecte; noi vom încerca să descoperim altele.

*

Dar să revenim la problema inițială: aceea a limitării de cunoștințe, de amintiri și citate din precedente și diverse civilizații artistice, care caracterizează critica oficială din *cinquecento*. Această atitudine este și mai stranie, într-atît încît ne apare neverosimilă și anormală, ținînd seama că aproape toată producția artistică a avut, timp de milenii, un caracter aproape exclusiv

 sacru sau ritual, și a fost deci învestită cu funcții

şi semnificaţii care s-au transmis, aşa cum ştim din studiile de folclor, pînă în timpuri foarte apropiate de noi, cu toată opoziţia religioasă, care a trebuit uneori să le legitimeze. Acest lucru se vede şi în multe scheme iconografice, ca *Mama celui ucis*, sau *Magna Mater*, simbol al fecundităţii, scumpe credinţei populare, care au trecut în iconografia consacrată Fecioarei Maria; se mai vede în continuitatea cultului din diferite locuri, grote, izvoare, vîrfuri de munţi, sau şi mai mult în unele forme de superstiţie care folosesc obiecte lucrate ce au de milenii un caracter apotropaic[16]. În timpul Renaşterii a existat, oare, conştiinţa acestei persistenţe? Şi, în special, cum a fost interpretată funcţia acelor giuvaericale, sau alte podoabe, pe care tradiţia populară le-a socotit în mod constant înzestrate, ca şi inelul, cu puteri magice?[17]

Să deschidem *Plăcutele Nopţi* a lui Straparola, la povestea intitulată *Biancabella di Monferrato*[18]: fecundată de un „şarpe micuţ", marchiza, spre marea plăcere şi bucurie a întregului oraş, a rămas gravidă; cînd a ajuns la sfîrşitul termenului, a născut o copilă cu un şarpe care îi încolăcea gîtul de trei ori. Văzînd aceasta, cumetrele care o îngrijeau se înspăimîntară nespus. Dar şarpele, fără a se simţi deloc stînjenit, se desprinse de pe gîtul fetei şi şerpuind pe pămînt şi întinzîndu-se dispăru în grădină. După ce copila a fost spălată şi înfrumuseţată într-o apă limpede, şi înfăşată în scutece curate, încet, încet toţi au descoperit că fata avea în jurul gîtului un lanţ de aur foarte fin lucrat; acesta era atît de frumos şi de încîntător, încît lăsînd să se întrevadă carnaţia şi pielea nespus de fină vădea puritatea unui cristal. Şi îi înconjura gîtul fetei tot de atîtea ori cît i-l înconjurase şarpele. Copila, căreia i s-a dat numele de Biancabella pentru frumuseţea ei, creştea în atîta virtute şi nobleţe, încît nu părea o fiinţă umană, ci divină.

Sub forma narativă a basmului există o evidentă constatare a valorii substitutive pe care colierul modelat în formă de şarpe o are faţă de animalul sacru, adică faţă de divinitatea repre-

zentată de el, încît să poată fi comparată cu exegezele cele mai pozitiviste din anii noștri: cum ar fi de exemplu aceea a lui Propp care, în legătură cu aceasta, vorbește de o înghițire rituală de către șarpele sacru, în timpul inițierii[19], prin care act protagonistul capătă, ca și Biancabella, prerogative magice. În cazul nuvelei lui Straparola, ca în emblematica renascentistă, care păstrează amintirea cultului antic al șarpelui lui Esculap, șarpele este „o ființă bună, dătătoare de știință și de putere magică". În schimb, în cazul extraordinarului portret al lui Piero di Cosimo, aflat acum în muzeul castelului din Chantilly, ce o reprezintă *post mortem* pe Simonetta Vespucci și în care cerul sumbru și agitat de furtună, copacul despuiat de frunze și atmosfera funestă fac aluzie cu cea mai lirică delicatețe la prematura moarte a tinerei femei, mistuită de ftizie[29], colierul-șarpe, simbol escatologic, pare să nege prin macabrul lui animism orice speranță, chiar și de nemurire[21], deși este gata să se unească în cerc, cap și coadă. Desigur, în portret, alegerea atributului a fost determinată de o situație mai generală care ar putea fi aceea a identificării Simonettei cu Proserpina: de data asta zeiță a infernului, așa cum a fost odinioară zeița primăverii[22]. Dar atributul, datorită puterii sale emotive și vivacității reprezentării, are o viață proprie, așa cum, cu totul lipsiți de decorativitate, apar șerpii macabri de mici dimensiuni sculptați de Riccio, atît de expresivi încît par vii. Drept rădăcini arheologice ale basmului s-ar putea aduce exemple clasice, ca minunatele brățări din elenismul tîrziu, poate de la Pompei, păstrate acum în Muzeul Național din Napoli, unde găsim într-adevăr vipere de aur răsucite în spirală, în genere de trei ori[23], ca în basm și mai tîrziu în pictură: în orice caz, analogă este semnificația lor de identificare simbolică cu șarpele, fie ca simbol al norocului, fie ca simbol al morții[24]. Convingerea unei puteri, chiar cosmice, a șarpelui, supraviețuiește dealtfel pînă în timpuri foarte apropiate de noi, în sceptrul în

 formă de reptilă, corespunzînd simbolului de auto-

ritate a şefului suprem dintr-un oraş în anumite regiuni.[25] Şi este normal să ne întrebăm, în legătură cu asemenea obiecte, dacă basmele şi legendele în care apar ele stau la originea unor astfel de bijuterii sau, dimpotrivă, în aceste basme şi legende aflăm descrieri ale unor obiecte vitalizate, pentru a le justifica, în sens animist, simbolismul, redarea în formă narativă avînd ca scop indicarea *in vivo* a funcţiilor şi consecinţelor.

Noi înclinăm spre a doua ipoteză, care, între altele, reuşeşte mai bine să istoricizeze basmul, fie şi gîndindu-ne la importanţa vizuală, de exemplu, a însemnelor imperiale şi la funcţia lor, adică aceea de a reda concret un concept abstract, aproape în acelaşi mod în care o hieroglifă reprezintă o idee. Problemă care, după cîte mi se pare, nu a fost analizată pentru basme niciodată (deşi în ele se pot vedea relicve de formule ale cultelor foarte arhaice)[26] ea fiind atinsă de mai multe ori în domeniul arheologic şi medievalistic. Astfel, în legătură cu legendele epice irlandeze şi cu monedele galice din care ar deriva acestea, M. L. Sjoestedt a ajuns la concluzia că „pornind de la monedă, ne putem da seama de trăsătura mistică irlandeză. Nu imaginea este ilustrarea mitului, ci mitul este un comentar al imaginii“[27]. Revenind la basmul lui Straparola, constatăm că episodul iniţial, al mamei copilei Biancabella, care, doborîtă de somn în grădină, adoarme la picioarele unui copac; şi dormind astfel fericită, veni un şarpe mic şi, apropiindu-se de ea, furişîndu-i-se sub veşmînt, fără ca ea să simtă ceva, pătrunse înăuntrul ei şi înaintînd uşor se aşeză în pîntecul femeii şi rămase acolo liniştit...

...este numai justificativ în ceea ce priveşte raportul următor, aproape de rudenie, între copila Biancabella şi şarpe care i se încolăceşte în jurul gîtului; în timp ce extraordinara frumuseţe, dobîndită de fată ca urmare a sfaturilor unui alt şarpe, cu aventurile survenite, nu este în realitate decît o desfăşurare şi o demonstraţie, cu probele faptelor, a presupuselor virtuţi ale colieru-

lui. Într-adevăr, în basm, ca și în pictura lui Piero di Cosimo, colierul rămîne centrul de greutate și tema, în mod figurat și psihologic, predominantă. Că ea derivă sau nu din descrierea și interpretarea făcută chiar de sacerdoți unui colier magic și ritual, basmul, în acest caz ca și în altele, îi păstrează semnificația și o transmite, chiar mai bine decît literatura cultă, pînă la noi. Ar apărea cu totul legitimă o cercetare, analogă aceleia făcute de Frazer[28], la Saintyves[29] și colaboratorii săi, la Propp[30], pentru a individualiza, sub reelaborarea literară a poveștilor cu zîne, elemente cu caracter documentar relative la condițiile sociale arhaice și amintiri despre unele ceremonii efective de inițiere, în scopul de a identifica acele opere de artizanat și chiar edilitare care, întocmai ca în cazul copilei Biancabella, să poată determina în fantezia și în memoria colectivă, prin singularitate sau destinație, o transcriere de tip nuvelistic. Capacitatea conservatoare a basmului și în genere a literaturii populare europene este recunoscută de mult și este confirmată de orice studiu comparativ, dovedind că ea se sprijină pe un substrat cultural comun, precedent constituirii limbilor naționale. Dealtfel, printre altele, s-a reușit, dintr-un cîntec popular, cules acum cîteva decenii, să se reconstituie un manuscris medieval plin de lacune[31], iar înregistrările de pe o bandă lasă să se întrevadă în diferite regiuni, un substrat muzical de extremă arhaicitate[32]. Ar fi deci, foarte straniu ca, prin mijlocirea acestui medium, să nu se fi transmis, nu numai pînă la oamenii Renașterii, contemporani ai lui Straparola, ci și pînă la noi, direct, amintirea unui vast patrimoniu vizual, dacă nu chiar figurativ; patrimoniu care ar putea fi chiar unul din izvoarele antirenașterii[33].

*

Am realizat, în acest sens, o numai foarte scurtă cercetare explorativă[34]. Dar rezultatele astfel culese ne par nesperat de bogate și de complexe.
 Aproape ca într-o embrională „istorie a artei“,

transmisă oral, se pare că în basme supraviețuiește într-un mod deosebit de semnificativ o mare parte de *imagerie* protoistorică și preclasică, cu trăsături caracteristice și ușor de recunoscut; nu este exclus ca într-o bună zi unele cercetări mai profunde și comparate să poată demonstra că basmul joacă rolul de punte între epoca în care pictorii paleolitici își decorau sanctuarele și ziua din anul 1879, cînd fiica arheologului Marcelino de Sautuola redescoperea, pe bolta stîncoasă a grotelor din Altamira, atît de vestiții *toros pintados*, începînd astfel un nou capitol al arheologiei. Ca totdeauna, mai mult decît în elaborările culte ale basmelor, tocmai în transcrierile lor cele mai modeste și directe, acest patrimoniu vizual apare descris și interpretat mai evident[35]. Adesea, chiar, asemenea basme se configurează în mod simplu, ca o ușoară trăsătură narativă, printre descrierile minuțioase, speciale, ale unor obiecte de uz sacru sau de o deosebită importanță simbolică, în genere legate de magie, de inițiere, de cultul morților și de divinitate. În alte cazuri, le vedem trecînd de la descrierea de elemente statice și fantastice la animarea lor vitalistă: simbolul se bioformizează. Chiar și schemele decorative, foarte frecvente mai ales în obiectele funebre, sînt în cea mai mare parte văzute în mișcare, ca rozetele care se rotesc cu rapiditate; acum știm că în aceste cazuri basmul le interpretează în mod fidel, tema mișcării fiind tocmai originea acestor scheme care par stilizări ale fulgerului, ale vînturilor etc. În genere, după cum este inevitabil în povestire, ritmul spațial, repetarea motivului se transformă în succesiune topografică sau temporală, dramatizîndu-se. Dar și așa basmul rămîne semnificativ: fiindcă fundalul, suprafața pe care se extinde o decorare fie și elementară pentru a-l caracteriza, înainte de a deveni, așa cum este acum pentru noi, un simbol spațial pur convențional, fără trimiteri la conținut, a fost desigur în ceramica funebră aluziv la un spațiu cosmic, stilizat sau restrîns ca un compendiu, dar avînd o vitalitate proprie, ca simbol ori al cerului, ori al pămîntului, ori al

mării. Așa cum printr-o convenție numerică, prin intermediul scării, harta geografică face aluzii chiar și acest fond, printr-o convenție schematică, la valori reale. În basm avem astfel insistenta repetare a unui motiv pentru a semnifica o durată în spațiu și timp[36].

Ne limităm să dăm aici cîteva exemple tipice. Ca mărturie a unui proces de antropomorfizare a unei scheme, și mai precis a rozetei, mi se pare sugestiv basmul *Giovannin senza paura* (Ionică fără frică) plin de substanță chiar și ca înscenare de mediu și difuzat aproape pretutindeni. (În Italia este atestat în Lombardia, în Veneto, în Trentino, în Veneția Giulia, în Liguria, în Emilia, în Toscana, în Marche.)

Giovannino, cutreierînd lumea în căutarea norocului, doarme, într-o noapte, într-un palat „unde se auzeau voci" și de unde nimeni nu a ieșit vreodată viu. Dar să ascultăm direct aventura în transcrierea făcută de I. Calvino[37].

La miezul nopții el mînca așezat la masă, cînd dinspre horn auzi un glas: Arunc?

Și Giovannino răspunse: Aruncă!

Din horn căzu un picior de om. Giovannino bău un pahar de vin.

Apoi glasul rosti din nou: Arunc?

Iar Giovannino: Aruncă odată! — și apăru un alt picior. Giovannino înfulecă un cîrnat. Arunc?

— Aruncă! — și apăru un braț. Giovannino începu să fluiere.

— Arunc?

— Aruncă! — un alt braț.

— Arunc?

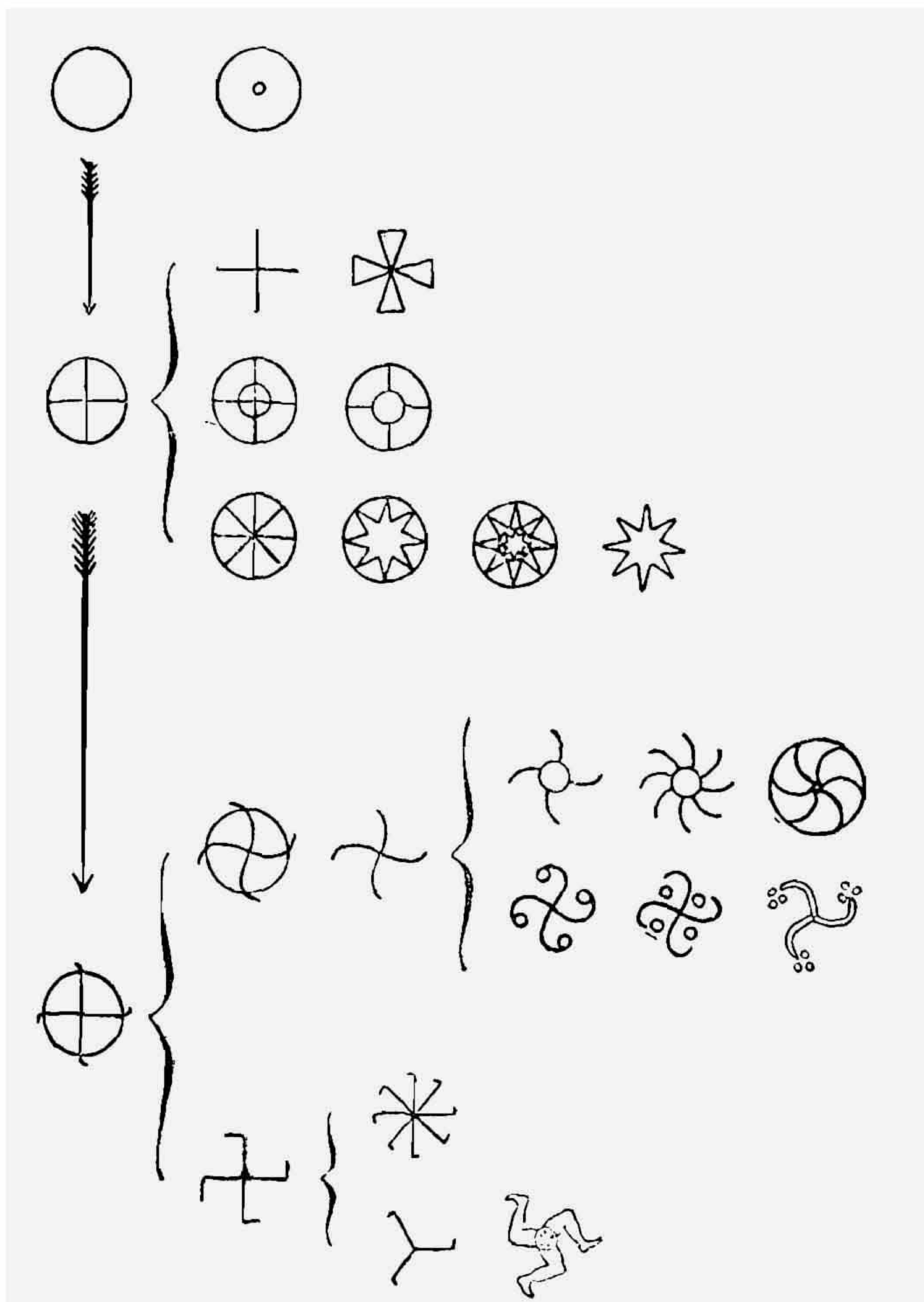
— Aruncă!

Și văzu un bust care se uni cu brațele și cu picioarele și jos rămase un om în picioare fără cap.

— Arunc?

— Aruncă!

În vîrful bustului apăru și capul. Arătarea era acum a unui om cît toate zilele; Giovannino ridică paharul și spuse: În sănătatea ta!



Metamorfoză a simbolului solar în arheologia celtică, după Déchelette (cu cîteva eliminări).

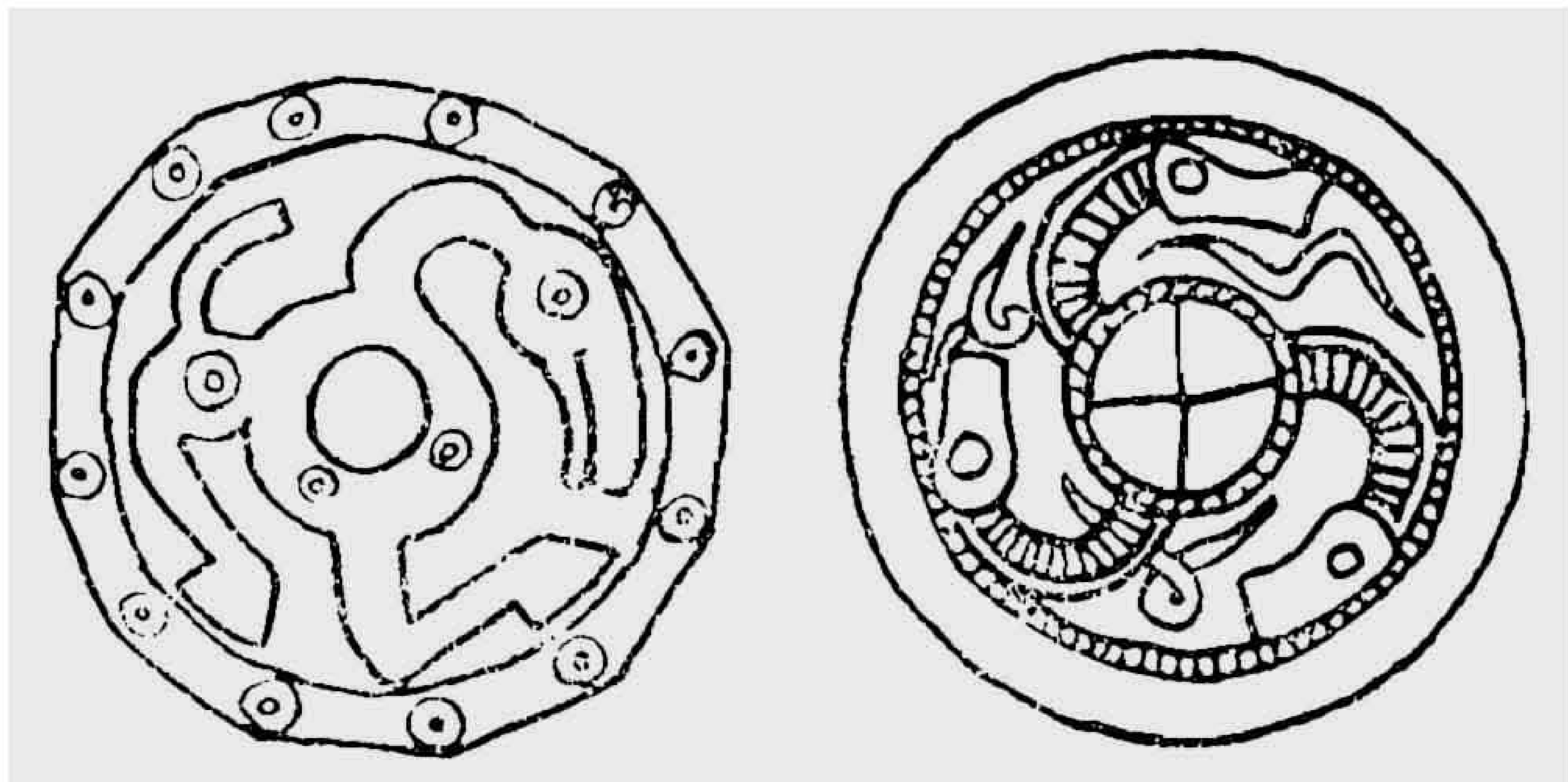
În credințele populare ale unor națiuni europene, hornul este un loc sacru, iar în basm este o tipică punte de trecere cosmică, ce permite ființelor cerești (ca *Befana**) să pătrundă în casă, sau să iasă. Creatura care pică din cer în fața neînfri-

* Personaj imaginar, o bătrînă care vine pe hornul casei și aduce daruri copiilor în noaptea de Bobotează. N.T.

catului Giovannino este, inițial, compusă numai din picioare și mîini, care se prezintă una după alta învîrtindu-se. Pentru a vedea scena, e suficient să ne gîndim la emblema Trinacriei. Arheologia[38] ne arată că această roată însuflețită este o derivație dintr-un simbol solar, și, poate, cum vom vedea mai tîrziu, face aluzie la trăsnet și la tunet. Ne duce gîndul spontan la apariția omului uriaș din miez de noapte, însoțită parcă de un bubuit, bubuit care nu ar lipsi desigur într-o eventuală versiune scenică.

Că este vorba nu numai de un uriaș, compus din fragmente (brațe și picioare), în rotire, ci de o creatură monstruos compusă (fiind altfel pentru noi nu ar avea trăsăturile demoniace necesare) este demonstrat de concluzia aventurii lui Giovannino, după o versiune mai verosimilă: „lui Giovannino i s-a dat o alifie pentru a lipi capetele tăiate; el își taie capul și și-l lipește invers; își vede astfel spatele și e cuprins de o asemenea spaimă, încît moare". El însuși se asimilează astfel ciudatei arătări din miezul nopții. Alte variante ale basmului subliniază alte trăsături monstruoase. Iată, de exemplu, în *Braț de mort*[39].

Și buf!, din hornul vetrei apăru un vrăjitor, și buf! veni un al doilea, și buf, un al treilea, toți cu o înfățișare înfricoșătoare și cu nasuri lungi, lungi, care se îndoiau în aer ca brațele de polipi, căutînd să se lipească de mîinile și picioarele tînărului.



Plăcuțe barbare de la Rheinhessen și Köln (după Baltrušaitis).

Aici nu numai că avem de-a face cu unul din personajele cu braţe şi picioare dispuse într-un mod „straniu şi curios", frecvente fie în pietrele preţioase antice, fie în acea *imagerie* din arta romantică şi gotică, şi chiar în Bosch (pentru care s-a folosit totdeauna denumirea pliniană de greieri[40]), ci într-adevăr cu un monstru vizualizat, pe schema fiinţelor diforme care apar pe fibulele barbare şi care s-ar putea reproduce în mai multe poziţii diverse, în aşa fel, încît să pară a fi într-o mişcare frenetică, conform descrierii basmelor. E posibil, desigur, ca acest cap diform care pică din hornul vetrei să fie contaminat cu un alt motiv legendar al capetelor tăiate *(têtes coupées)*[41], pe care Cartari îl consideră originar din Grecia,[42] dar despre care noi ştim că ar fi de o origine mult mai difuză, derivînd poate din măştile funebre, care au fost prima formă de portret şi a căror forţă magică pare să fi fost observată de *cinquecento* nu mai puţin decît de popoarele primitive mediteraniene, din moment ce pe aici le găsim încă sub forma unor sculpturi decorative, în centrul scuturilor de război şi de turniruri, sub formă de Meduze şi Gorgone, iar pe artişti îi impresionează într-atît, încît îi fac să dea sugestive reprezentări avînd drept protagonist pe Sf. Ion Botezătorul decapitat cît şi pe alţi sfinţi, şi mai ales să simtă impulsul de a-şi face autoportretele în acele capete tăiate. În felul în care, în *Braţ de mort*, protagonistul se apără de greieri cu o mînă de mort magică, tot astfel aceste capete continuă să protejeze şi să apere pe oricine ca şi cum, de-a lungul mileniilor, formele oficiale de religie nu s-ar fi schimbat deloc. În Renaştere li se recunoaşte o capacitate chiar divinatorie: vorbind despre ele Cartari face legătură cu irezistibila forţă a vorbirii.

Basmul, chiar şi cel italian, insistă totuşi asupra caracterului ceresc, solar, şi deloc htonian, al „greierului", care coboară, cum s-a spus, din acel pasaj cosmic care este hornul vetrei, şi se materializează într-un loc sacru al luminii, focul din vatră[43]. Acest aspect al greierilor din poveşti este

constant. Putem să ne sprijinim, pentru a demonstra acest lucru, pe alte scurte citate. Într-o casă „automată", în timp ce unul dintre cei trei protagoniști se pregătea să aprindă focul:

Din horn se rostogoli o minge de aur și începu să-i joace pe la picioare. Omul nu știa unde să fugă; mingea îi alerga în jurul gleznelor, iar el o lovi cu piciorul; mingea se roti și îi reveni din nou printre picioare. Cu cît se înverșuna să-i dea cu piciorul, cu atîta îi era mai greu s-o îndepărteze. În sfîrșit, la o lovitură mai puternică decît celelalte, mingea de aur se despică în două și din ea sări afară un mic cocoșat, cu o bîtă în mînă. Cu bîta aceea cocoșatul începu să izbească. Era un cocoșat uite așa de înalt și îi ajungea numai pînă la picioare cu bîtă cu tot, dar lovea atît de furios, încît bietul om nu se mai putea ține pe picioare.[44]

În camera băiatului hangiului:

Ceasul bate ora zece: nimic. Bate ora unsprezece: nimic. Miezul nopții, și buf! în tavan se deschid două găuri și cad jos două desagi una albă și una neagră. Cînd atinge pămîntul, desaga albă se transformă într-o frumoasă doamnă...[45]

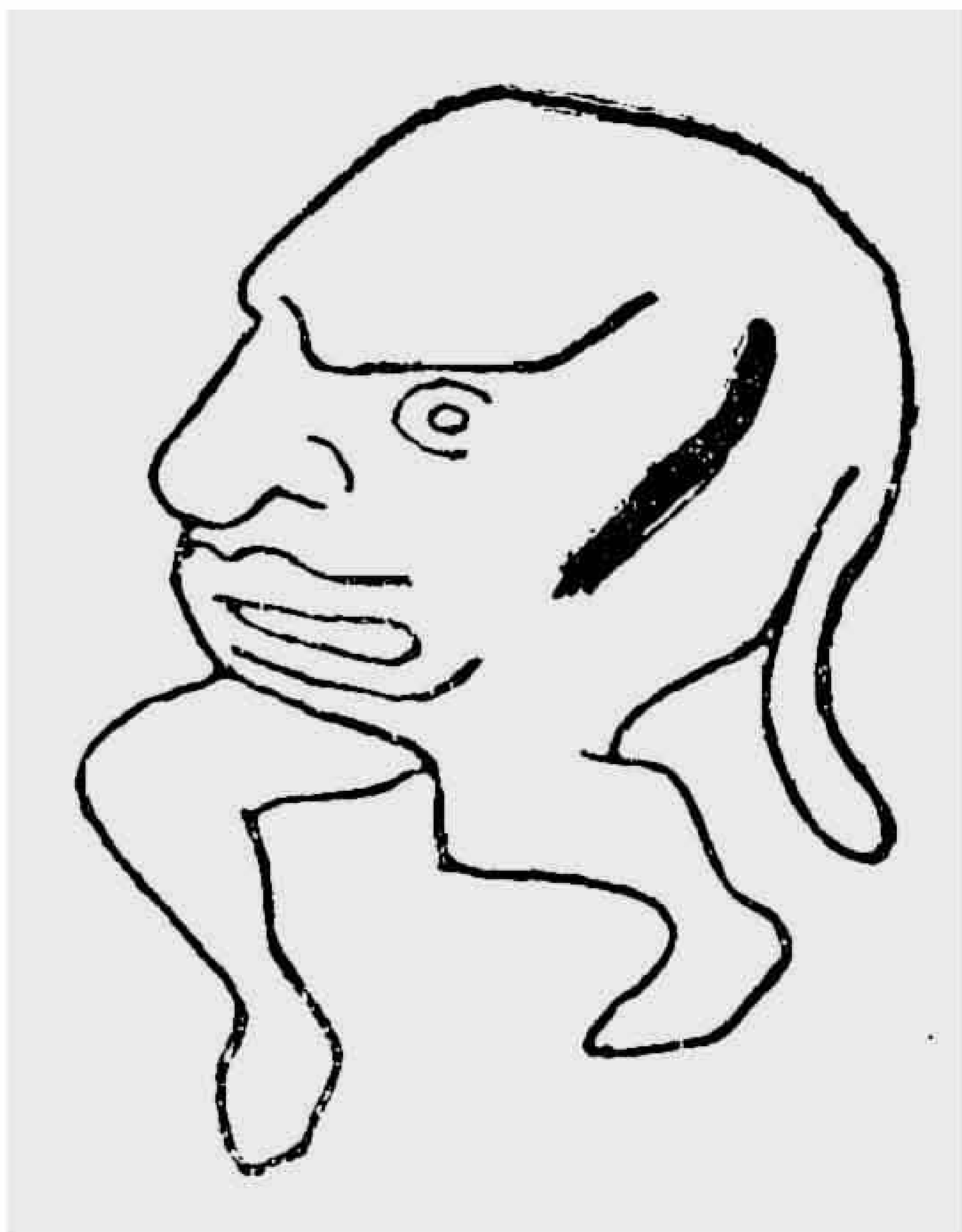
Prinsă astfel și descoperită, femeia, ca să se salveze, se va arunca în foc.

În plus, acestor oameni și acestor zîne, cînd li se acordă respect și într-un oarecare sens li se dă ascultare, sînt de foarte bun augur, aduc fericire, bogăție, bunăstare. E suficient să începi cu ei o formă de dialog. Și dacă definiția de „greieri" ne făcea să ne amintim de binevoitorul și prudentul greier din vatră, acest aspect al lor situează ființele noastre prodigioase în mediul magiei divinatorii sau profetice. Greierul, insectă a vetrei, care în aproape toate limbile europene este identic numelui de „greier" din caricaturile lui Pliniu, oare, nu trăiește, în inima casei, ba chiar în locul ei cel mai sacru, ca intermediar ceresc, pentru a proteja și a sfătui familia? Nu este, poate, într-un anumit sens, sufletul însuși al casei?

Pinocchio se întoarse și văzu un Greier mare care se ridica încet pe zid.

Spune-mi, Greiere, cine ești?

Eu sînt Greierul care vorbește și locuiesc în casa asta de mai bine de o sută de ani.



Greier din stranele de la Lynn, circa 1415 (după Baltrušaitis).

Astăzi totuși camera aceasta este a mea, — zise păpușa — și dacă vrei să-mi faci o mare plăcere, pleacă imediat de aici, fără să-ți mai întorci privirea.

Eu nu voi pleca de aici — răspunse Greierul — pînă nu-ți voi spune un mare adevăr.[46]

Interpretate în acest context, chiar și renumitele discuții ale lui Pinocchio cu sfătuitorul lui se alătură colocviilor profetice cu talismanul, zidit sau atîrnat în vatră, ca în atîtea case țărănești, dacă nu chiar episodului clasic al medicului Eusebiu care se servea pentru răspunsurile lui de un meteorit figurat, încastrat într-un zid[47]. Filologia clasică, apoi, ne face o mare surpriză[48]. Pare că, într-adevăr, înainte de a deveni aparențe monstruoase și diforme, prin contaminări cu divinitățile locale și exotice, greierii gravați, adică pietrele prețioase în chip de talisman, reprezentau chiar insecte, greieri de casă sau greieri de cîmp, amintiți continuu și de poeții clasici, de la Homer încoace, ca mesageri ai muzelor și ai zeilor.

Dacă a preciza astfel delicioasa poveste a lui Pinocchio din copilăria noastră poate să dezamăgească pe cineva, în schimb din punct de vedere al istoriei culturii este foarte interesant de constatat că tocmai numele a supravieţuit credincios originii lui istorice, şi nu imaginea; şi că aceasta a căpătat sau a readus la lumină aspecte demoniace şi înspăimîntătoare care şi acum sînt vii în noi. Cînd într-adevăr spunem că cineva are „greieri în cap" nu ne gîndim desigur la foarte respectatele insecte, nici la respectabilele şi chiar divinele lor mesaje, ci la grupuri imense de monştri compoziţi şi diformi, foarte agitaţi, care roiesc în mod sălbatic printre meandrele cerebrale sau în vise[49]. Tocmai ca în tablourile „fantastice" ale lui Bosch, în gravurile lui Callot şi ale lui Goya, în faimoasele caricaturi politice ale lui Maccari şi, vai, mult prea des în viaţa culturală modernă.

Dar să trecem la un alt caz, mai elementar, al basmului ca descriere foarte realistă a unor obiect real. O curajoasă tentativă de a interpreta chiar şi miturile cele mai ilustre în acest sens a fost făcută în primul secol î.e.n. de criticul grec Palaiphatos, cu un raţionalism de tip aproape iluministic[50]: pentru el centaurii nu ar fi altceva (cauza ar fi poporul naiv), decît toreadori călare; tot astfel Dedal, după mit, creator de statui care umblă în chip de automate, nu ar fi fost decît primul sculptor care a reuşit să şi le închipuie în mişcare; Niobe împietrită pe mormîntul copiilor ei nu ar fi decît un monument funebru, neînţeles de cei care l-au descris[51].

Nu putem să nu ne gîndim cu simpatie la Palaiphatos cînd citim unele basme, ale căror „rădăcini istorice" nu pot fi decît arheologice şi figurative: şi mai ales cînd sînt descrise comori sau obiecte magice descoperite sub pămînt, în urma unor indicaţii căpătate prin vrăji sau din întîmplare, tot astfel cum dintr-un interes sau tot din întîmplare ţăranii din cîmpia toscană au descoperit şi au jefuit timp de secole obiectele funebre din mormintele etrusce[52]. Şi este demn de reţi-

nut, ca mărturie a stării sufletești în care se găsesc acești violatori de morminte, să constați cum în basm, altfel decît în tribunale, faptul de a pune aluziv stăpînire pe astfel de obiecte are consecințe incredibile, adesea pînă a duce pe protagonist la catastrofa cea mai tragică: poate printr-o amintire a legislației și, mai înainte de toate, a respectului, care tutela ofrande funebre?

Unul din exemplele cele mai semnificative este istoria cloștei de aur. O legendă siciliană vorbește de un țăran, care se duce la arat: la amiază (adică într-un moment prin sine magic) dezleagă boii și îi lasă să pască: și iată că din pămînt iese o cloșcă cu puii de aur[53]. O altă variantă este cu mult mai patetică. O fetiță, jucîndu-se în iarbă, vede o cloșcă cu puii de aur. Atrasă de strălucirea lor, îi urmează și ajunge astfel, fără să-și dea seama, la o peșteră care o înghite, și din care nu mai iese. Basmul continuă povestind căutările disperate, aproape rituale, ale mamei, căreia fetița îi răspunde plîngînd de sub pămînt, cînd dintr-un loc, cînd dintr-altul[34]. Cloșca reapare ca protagonistă într-un basm din Lanciano, relativ la o comoară fermecată[55]. În basmele toscane există aproape o interpretare arheologică: Porsenna, rege din Chiusi, ar fi poruncit să i se construiască un monument de aur, și o cloșcă înconjurată de pui, tot de aur, care avea să-l urmeze în mod miraculos pe rege în mormînt în momentul morții acestuia[56]. Caracterul profetic și tutelar al cloștei este atestat, în mod clar, de o altă poveste toscană, în care se vorbește de o puică victorioasă împotriva unor animale diabolice, împreună cu puii ei, ținînd în cioc un spic de mei[57].

Desigur că nu oricine putea să aibă o găină de aur. Nu pentru că ar fi costat excesiv de mult, deoarece în lumea basmelor nu se vorbește niciodată de preț; ci pentru că o astfel de viețuitoare pare o prerogativă exclusiv regală. Perina, sărmana fetiță vîndută în schimbul unor pere, din basmul 11[58], găsește cutia care conține cloșca cu puii de aur în unul din palatele cele mai frumoase și mai mari care puteau exista în lume și, trecînd

cu succes probele apei şi ale focului, o încredinţează direct Regelui. În basmul Regelui şarpe, Prinţesa „porunci să i se ridice un palat în faţa celui al Regelui, şi deodată s-a pomenit cu un palat în întregime de briliante, în interior şi în exterior, cu o cloşcă de aur cu toţi puii care umblau prin camere, şi cu multe păsări tot de aur care zburau pe sub tavane“[59].

Ceea ce contează mai mult este că în tezaurul Domului din Monza există o foarte renumită cloşcă de aur cu şapte pui, anterioară cel puţin secolului al X-lea, despre care se crede astăzi că ar fi făcut parte din zestrea funebră a reginei Teodolinda şi că ar fi fost scoasă la lumină în urma uneia din atîtea recunoaşteri medievale ale mormîntului ei, care se află anume în Domul din Monza.[60] În monumentala *Istorie a Milanului*, citim acestea despre ea: „Obiectul este aproape sigur occidental; dealtfel în mormintele longobarde, din ţinuturile cele mai vechi, de pe Elba, au fost descoperite chiar şi ouă, obicei întîlnit şi la alte popoare germanice şi la neamurile înrudite cu ele, în timp ce în mormîntul giuvaergiului longobard din Poysdorf, lîngă Viena, s-a descoperit scheletul unei găini în poziţie rituală. Obiceiul de a îngropa împreună cu un personaj obiecte asemănătoare aparţine longobarzilor şi bavarezilor, grup german din care făcea parte şi regina Todolinda“[61]. Legendele pe care le-am expus aici ne confirmă caracterul funebru al ofertei, făcîndu-ne să-i simţim climatul psihologic. Mai mult, dacă s-ar putea stabili că un asemenea obicei a fost la origine, în cadrul Italiei, longobard, sau mai general, dată fiind atestarea sa în Sicilia, obicei al goţilor, am putea preciza pe de o parte perioada dintre 488 şi 550 e.n. pentru Italia meridională, iar pentru Italia septentrională pînă la 774, şi localiza în regiuni de dominaţie barbară basmele cu asemenea subiect, şi pe de alta, studiind răspîndirea lor, am putea stabili cu aproximaţie pătrunderea unui cult străin, pentru care lipsesc aproape cu totul, în foarte multe zone,
 mărturii directe. Pentru scopurile limitate ale

cercetării de față, putem imediat deduce o importantă concluzie referitoare la cultura Renașterii. Dacă un artist curios sau interesat de miturile populare, ar fi avut ocazia să plăsmuiască o cloșcă cu pui, cunoscînd îndepărtata simbolistică a basmului, ar fi creat, fără nici un intermediar decît directa imitare din natură a păsării, așa cum s-a întîmplat cu meșterul longobard din serviciul reginei Teodolinda, un obiect barbar de cult sau funebru.

Acest lucru s-a și petrecut în realitate. Natural. nu în termenii reproducerii conștiente a unui exemplar regăsit, la întîmplare, într-un mormînt sau într-un tezaur; ci tocmai printr-o reconstrucție simbolică. Și deoarece simbolurile trăiesc[62], se schimbă ca frunzele și preferă, de la o epocă la alta, o imagine sau alta, valoarea simbolică a cloștei este și ea alterată, dar prea puțin. Ne gîndim la una din cupele, în formă de animal, care sprijină o prețioasă cochilie de „nautilus": cochilie rară prin frumusețea ei naturală, dar și prin simbolistica ei. Cu aceasta este cazul să facem legătura cu milenara simbolistică a cochiliei ca matrice, ca simbol al Renașterii, ca emblemă figurativă a uterului[63]. Tema lui „nautilus" și a găinii, ambele purtătoare de fericire, se unesc într-o egală urare de bine nu escatologică, de astă dată, ci pronunțată la un banchet solemn, iar cupa, în plus, evocă, prin forma ei, cornul abundenței. Joc de exotism sau capriciu al unui aurar, va putea obiecta cineva. Dar iată apărînd, cel puțin în unul din cele mai ilustrative exemplare, cupa-cloșcă din tezaurul Vienei[64], o altă prezență simbolică opusă: aceea a șopîrlelor, ființe htoniene și demonice, pe care o pasăre de aur, înzestrată cu putere cerească, le sfîșie cu ghearele. Iată-ne, ca în mit și în basme, în fața unei lupte de divinități, travestite în chipuri zoomorfe. Pînă aici cazul cloștei din Viena ne poate pune în gardă și face astfel ca atunci cînd se văd fie în Pisanello, fie în albumele cu desene ale lui Jacopo Bellini, ori în fundalurile unor lucrări de pictură faimoase, lupi, pisici, cerbi,

animale, pe care basmele, hagiografia și simbologia, în tot decursul evului mediu și Renașterii le interpretează ca simboluri demonice, cu foarte explicite referiri la aspectul zoomorfic al multor divinități antice, să nu ne mai limităm în a le socoti drept piese „naturaliste" sau episoade pur decorative. Aceste animale păstrează, fie și neînțeleasă, sau chiar directă, forța magică antică: și tocmai pentru aceasta, în basme, fie fauna, fie, din motive analoge, flora, care face mai totdeauna aluzie la arborele vieții[65], sînt schematizate și lipsite de varietate (același lucru s-a întîmplat din motive asemănătoare — fapt demonstrat de Curtius — în literatură și, prin influența acesteia, în pictură)[66]. Avem astfel o repetare absurdă de specii identice, fiind vorba mai ales de o literatură muntenească sau țărănească[67]. Cu multe din aceste animale, așa cum s-a procedat cu cloșca, este posibilă reconstruirea, prin mijlocirea arheologiei și etnografiei, a unei neîntrerupte tradiții de cult, chiar pînă la protoistorie. Cu toate acestea, trebuie să recunoaștem o relativă bogăție de motive în folclorul european, în comparație cu însăși antichitatea clasică, obsedată și ea de monștrii demonologiei din Orientul Apropiat; bogăție care ar putea fi rezultatul fecund al acelor vaste încrucișări de culturi și de culte care se pare că ar fi fost provocate de emigrațiile, cuceririle militare, pelerinajele și mai ales ereziile[68] din evul mediu, și de care depinde confuzia de tipuri și motive chiar și în basme. Viața divinităților păgîne, chiar protoistorice, a fost mult mai lungă decît o poate recunoaște opinia curentă. Vom avea o dovadă mai tîrziu, cînd vom vorbi despre alegorie[69]. Deocamdată e de ajuns să amintim că aceste animale și aceste plante, avînd în basme o funcție de prim plan, se arată, aproape totdeauna, înzestrate cu un caracter sacral. Contaminările și schimburile au transferat unui animal atributele altuia[70], au adaptat specia și comportamentul ei la condițiile ambientale ale povestitorului, de pe cîmpia mlăștinoasă pînă în vîrful muntelui. Dar nu pînă
 într-atîta încît să împiedice determinarea unor

filoane constante, care denotă persistenţa, nu numai a unei imagini, dar şi a funcţiei acesteia. Adesea basmul trebuie interpretat în raport cu tratatele de simbolistică şi astrologie ale evului mediu şi ale Renaşterii (fiecare planetă îşi are animalul ei), şi mai ales cu cărţile în care animalele sînt protagoniste, ţinînd mereu seamă, conform punctului de vedere al folclorului sau al teologiei, de faptul că aceeaşi putere magică poate fi interpretată în sens pozitiv sau în sens negativ. Dintr-o primă confruntare, în genere, reiese că în basm, funcţia animalului rămîne de cele mai multe ori pozitivă, în timp ce tot ea apare negativă în literatura alegorică, evident, aceasta avînd scopul de a substitui o simbolistică de persistenţă păgînă cu o alta creştină, şi în genere biblică. Şi revine criticului, din cînd în cînd, să vadă căruia din cele două filoane îi aparţine o imagine sau o descriere. E de ajuns să nu închidem ochii şi să nu ne resemnăm la o voluntară orbire iconografică. Şi pentru că o lectură corectă a subiectului ne permite să descifrăm mai bine atitudinea şi cultura maestrului care o expune. Am vorbit despre duplicitatea valorii, negativă sau pozitivă, a şarpelui; el este, în genere, recunoscut rău şi demoniac în hagiografia şi în literatura exegetică (prin influenţa biblică), în timp ce în basme şi în emblematică apare cu caractere binevoitoare, de cele mai multe ori. Piero di Cosimo, pictînd-o pe Simonetta cu şarpele la gît, se situează, în mod curios, de partea interpretării biblice şi nu a celei umaniste, deşi se serveşte, presupunem, de izvoare umaniste; în timp ce, într-una din cele mai frumoase reprezentări de animale din toate artele, faimoasa pisică furioasă din l'*Annunciazione* (Buna Vestire) a lui Lotto, la Recanati, piosul pictor apare ca un adevărat călugăr, în superstiţia lui[71].

Pisica nu fuge terorizată, ci se înfurie la apariţia îngerului; stă în centrul scenei, nu ca o demonstraţie de abilitate mimetică, ci ca să dea, ca martor activ, cont de gravitatea evenimentului care are loc; este simbolul Satanei înfrînt, copleşit de mîntuirea împotriva căreia se răzvrăteşte. Părul zbîr-

lit, ochii aprinşi, răsuflarea, corespund destul de mult modului în care a apărut odată diavolul în mînăstire, sub înfăţişarea unui cîine, în *Leggenda Aurea*[72]. Riccio, alt artist foarte susceptibil faţă de credinţele populare, cînd calchiază aparent adevărata (şi parcă însufleţita) broască rîioasă, reprodusă aici, se joacă, da, cu mimesisul care transformă în plăcut urîtul şi respingătorul, dar îşi aminteşte, cel puţin în umbra conştiinţei, de asociaţia medievală dintre broasca rîioasă şi demon; micul său bronz nu e numai tulburător, dar şi dramatic şi infam. Vrăjitoarele care se reuneau întărîtate, noaptea, vedeau probabil în acelaşi fel apărînd la chemările lor diavolul-broască rîioasă[73].

Rădăcinile religioase ale animalelor, protagoniste ale basmelor, apar evidente şi dintr-o simplă statistică de frecvenţă, care este foarte uşor de extras din calculele lui Thompson; şarpele, pisica, lupul etc.[74] sînt preferaţi sau detestaţi, mai mult decît oricare alt animal, chiar dacă provoacă teamă. Ele rămîn, prin urmare, divinităţi, fie şi decăzute.

Prin mijlocirea basmelor putem construi o fenomenologie destul de vastă, edilitară şi monumentală. Foarte numeroase sînt descrierile, mai mult sau mai puţin fantastice, de morminte, cavouri, sicrie, adesea contaminate cu ideea coborîrii în imperiul lui Hades, a labirintului, a căutării de comori sau amulete, depăşind opoziţia scheletelor, a diavolilor, a monştrilor. Vom cita ceva mai departe un basm care descrie o autentică înşiruire de ţeste[75]. În genere, mormîntul este înţeles ca o adevărată locuinţă (în perfectă conformitate, dealtfel, cu concepţia *domus aeterna* a epocii clasice), uneori năpădită de monştrii lui Hades. Este vorba — şi asta e curios — totdeauna de o criptă, care nu este în mod necesar totdeauna subterană. Impresia pe care o avem este aceea a unui mormînt megalitic, aidoma celor răspîndite pe scară largă în Europa protoistorică. Renaşterea se va reîntoarce în mod tipic la criptă, întunecoasă, sub biserică, întocmai ca un mormînt mic nobiliar;
 să ne gîndim la acelea faimoase construite de

Sanmicheli, la Orvieto, şi de Crescenzi la Escurial. Insistenţa asupra tematicii escatologice, în basm, este evidentă şi în revenirea culorilor, ca albul sau negrul, tente, după cum se ştie, de doliu (ba chiar basmul pare să prefere albul, care e dealtfel culoarea fantomelor); sau a anumitor obiecte de îmbrăcăminte, ca vălul, pînza funebră cu care se acoperea chipul morţilor, linţoliul, coroana. În spatele povestirilor stă prin urmare amintirea unor ceremonii reale, aparţinînd unei antichităţi diferite, dar, şi mai mult, anterioare creştinismului; poate că un cititor mai isteţ ar putea identifica în ele unele detalii referitoare la îndepărtate forme de înhumare.

Chiar şi amintirea sacrificiilor arhaice, sau a respectivelor lăcaşuri de cult, persistă cu o intensitate care nu înseamnă retorică dacă o numim impresionantă. Ne vom limita în mod substanţial la un exemplu, acela al templului, în formă de piramidă, consacrat divinităţilor solare care a lăsat o urmă activă despre el într-un dublu fel: adică, şi ca tipic itinerar parcurs de eroul basmului, şi ca adevărat motiv edilitar, independent de filonul biblic al turnului Babel, cu care, el se asociază în schimb, în arta cultă[76].

S-ar putea spune că repetarea încercărilor pe care le înfruntă eroul se constituie de fapt nu numai într-un templu sacru, ci într-un loc sacru. Eroul acţionează, ce-i drept, nu numai într-un coerent ciclu temporal, neîntrerupt de evenimente străine, şi care nu poate fi eludat (decît renunţînd la acel bun căutat sau la viaţă), ci şi de-a lungul unui drum labirintic, adică un itinerar procesional, care trece din „teatru“ în „teatru“, ca într-o *via Crucis*, sau suind pe un „Munte Sfînt“. În plus, este vorba de un itinerar în genere conexat cu ideea muntelui peste care trebuie să treacă şi a urcuşului din ce în ce mai abrupt. Dacă, ajunşi aici, am vrea să găsim (fireşte numai din gustul unei confruntări vizuale, şi fără pretenţia de a avansa, prin aceasta, o teorie explicativă şi genetică a acestui tip de basme), în arhitectură, ceva care să poată da o determinare analoagă de itinerar — lăsînd

de-o parte prea recenta *via Crucis* — am putea, poate, să ne referim numai la piramidele cu scări, şi mai ales la ziguratele babiloniene[77]: al căror număr de etaje, în mod foarte semnificativ, din motive de simbologie cosmică, este în genere de trei, sau şapte, întocmai ca încercările din basme; în care găsim, dacă se poate referi la un *ziggurat*, descrierea care urmează, de pe cilindrul A al lui Gudea, entităţi divine şi magice proteguind fiecare treaptă (ca în tronul lui Solomon) şi în al cărui vîrf, în sfîrşit, ca în majoritatea basmelor, unde eroul se căsătoreşte cu prinţesa, era, dacă dăm ascultare lui Herodot, un pat nupţial pentru hierogamia care avea să se înfăptuiască cu una din preotesele regale.

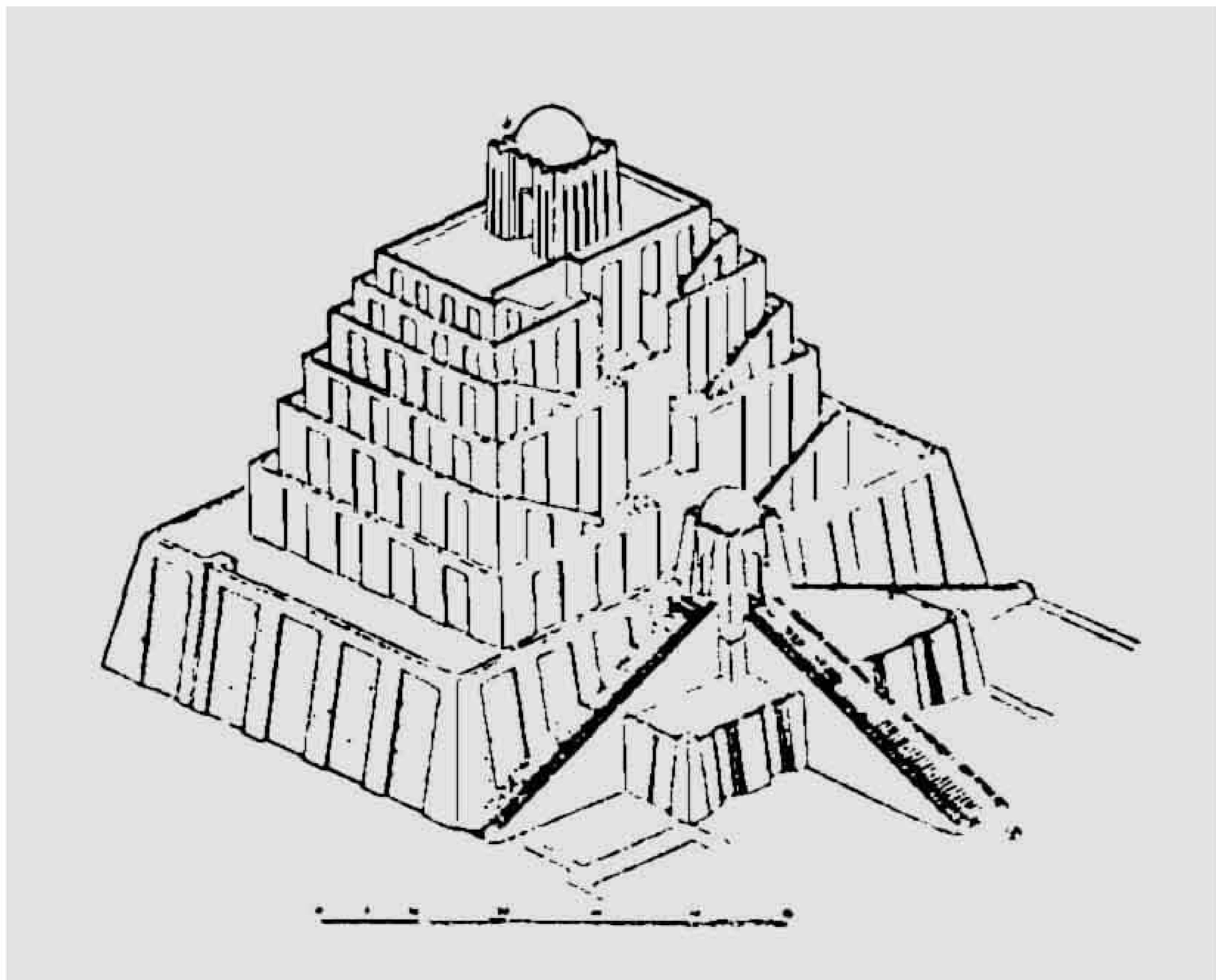
XX, 24 Gudea care începu să construiască templul
25 Aşeză *couffin**-ul templului, tiara pură, pe capul lui
26 Construi fundaţiile, împlîntă zidurile în sol
27 Ridică un etaj numit... şirurile de cărămizi se cutremurară
XXI, 1 Ridică al doilea etaj
2 Este terasa care poartă BA pe cap
3 Ridică al treilea etaj
4 Im Dugud, adică acvila pe un mic animal
5 Ridică al patrulea etaj
6 Este pantera care se încleştează pe înfricoşătoarea fiară
7 Ridică al cincilea etaj
8 Este cerul frumos plin de strălucire
9 Ridică al şaselea etaj
10 Este ziua ofertei care aduce bucurie
11 Ridică al şaptelea etaj
12 Este Lumina a cărei strălucire desfată pămîntul.[78]

Descrierea aceasta poetică aminteşte de ceremoniile care însoţeau întronarea lui Solomon sau a

* Coş (în limba franceză în original).

Împăraților persani[79], din treaptă în treaptă, fiecare treaptă fiind simbolul unui păcat de evitat și al unei planete. Și fiecare treaptă avea unul sau două animale, aluzive la referirea lor cosmologică; scara devenea din ce în ce mai strîmtă, încît suirea pe ea se transforma într-un fel de ascensiune spirituală și morală, spre deplinătatea ființei. Vom mai reveni asupra acestui tip de tron. Dar el confirmă, fără îndoială, prin imitarea templului în piramidă, că suișul spre vîrful *ziggurat*-ului la hierogamie nu era lipsit de coșmare și nici de pericole. După cum s-a spus, basmul reproduce, în mic și în mod infantil, ritmul acestei dramatice ascensiuni sacre; dar ne descie, și aproape în aceiași termeni ca ai lui Herodot[80], fără ca nimic să indice o dependență directă de asemenea sursă, templul în piramidă babilonian, cu funcția de „legătură între cer și pămînt", cu etajele în diferite culori astrale:

Starețа spuse: „*Spiritul Isolinei este atît de departe, încît nimeni nu-l poate ajunge. Închipuiți-vă că se află în vîrful unui munte abrupt, drept ca un turn, atît de înalt, încît, ca să poți ajunge în vîrf, trebuie să treci prin spațiul roșu, spațiul verde și spațiul negru, și să înfrunți fiarele sălbatice din toate speciile și toate neamurile*"[81].



Reconstruire grafică a ziggurat-ului din Ur, cu șapte nivele (după Parrot).

Basmul mai evocă și unele veșminte sacerdotale de ceremonie. Cenușăreasa lui Perrault, după cum a subliniat Saintyves, are o rochie de mătase, aur și argint, sau, mai degrabă, de lună, stea și soare, împodobită cu motive referitoare la mare, la pămînt și la cer[82]. Și în Italia, în mod și mai amănunțit. Frumoasa cu „șapte rochii"[83], cu îmbrăcămintea ei din șapte rochii, una peste alta, fără de care hierogamia nu poate avea loc, amintește de rochiile cu șapte volane ale statuilor sacre ale lui Assur, din jurul anului 3000 î.e.n. Altă dată sînt trei rochii, și, în mod vădit, de aur — pentru soare, de argint — pentru lună, iar a treia, strălucitoare, aidoma stelelor[84].

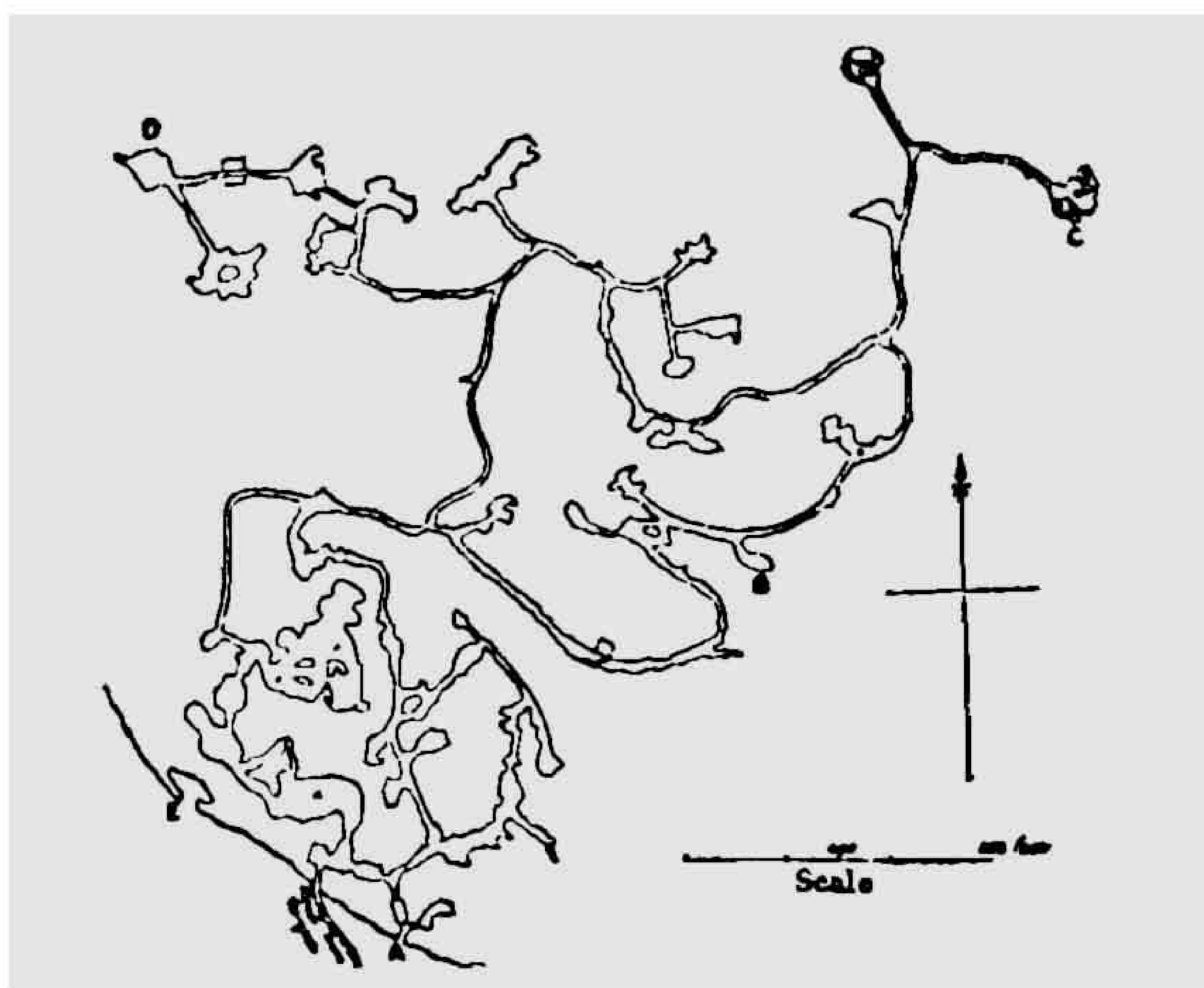
Cu aceste referiri arheologice nu intenționăm să luăm o poziție pro sau contra (care ne-ar depăși orice competență și ar contrasta și cu dorința noastră de a interpreta cît mai mult posibil în contextul istoriei miturile împotriva tendinței, precumpănitoare încă în istoria religiilor, de a mitiza istoria) în legătură cu preaîndelungata discuție asupra originii iraniene a basmelor, chiar dacă din punct de vedere istorico-artistic teza iraniană are importante acte justificative, după cum au arătat, între alții, Liungman[85] și Lars-Ivar Ringbom[86]. Aceste supraviețuiri, citate de noi, fie ele vagi și incerte, prezintă un interes minor față de demonstrația, de exemplu, că izvorul vulcanic, înconjurat de temple, într-un peisaj minunat înflorit din Azerbaidjan-ul persan, în centrul astronomic al pămîntului și la originea aproape a patru mări, de unde izvorăște o apă care lasă pe malurile ei incrustații de onix și de pietre prețioase, centru de cult încă din anul 3000 î.e.n., nu este doar în mod fidel amintit și descris, ci chiar reprodus grafic și arhitectonic de mai multe ori reconstruit de-a lungul mileniilor, de artele unei bune părți a lumii. În fața acestei fidelități de transmitere, desigur, orgoliul nostru de arhivari și de conservatori, se simte foarte lovit. Limitîndu-ne la Europa, într-un cadru cronologic deloc mai restrîns, nu lipsesc surprize asemănătoare: cum sînt foarte
 numeroasele legende, confirmate apoi de săpături,

relative la cufundarea, mai ales în lacuri de munte, a unor sate și așezări preistorice alcătuite din locuințe lacustre[87].

O însemnată arhaicitate a basmului (chiar fără a ajunge să-l socotim, cum tind cîțiva cercetători nordici[88], un reziduu ceremonial absolut al culturilor megalitice) nu poate fi dealtfel negată. Creștinismul, chiar ca obicei social de viață, a pătruns în el într-o măsură foarte redusă; și doar cu puțin mai redusă este receptivitatea sa la civilizațiile clasice, care l-au lăsat, de aceea, aproape neatins. În schimb, este dispus cît se poate de mult să capteze tot ceea ce este ezoteric, mai ales tot ceea ce este magic și demonic. Ba chiar, într-un asemenea caz se dovedește mai mult decît capabil a reînsufleți ceea ce este adormit, să ațîțe din nou flacăra vie a magicului din cenușile ei milenare. Dar în capacitatea sa de recuperare a trecutului, pare să se oprească la preistorie. O temă atît de sugestivă și milenară încă din antichitate, ca grota sacră, labirintul, rămîne în limitele intereselor ei. Kerényi[89], cu obișnuita lui perspicacitate, a observat că labirintul este un fel de *ziggurat* răsturnat, că în loc să ducă spre cer, pătrunde în inima regatului htonian. Basmul cunoaște neîncetate cazuri de coborîre sub pămînt: un subteran straniu, populat de umbre deloc fantomatice, ci viguroase, dotate cu puteri superioare și înfricoșătoare și nu neapărat demonice. El, așa cum refuză să vorbească despre biserică în considerarea ei drept edificiu sacru, refuză, în substanță, și ideea sau imaginea purgatoriului și a infernului creștin. La prima vedere, regatul său subteran ar părea să fie infernul clasic: dar curînd trebuie să ne schimbăm părerea. Nu este atît o lume în sine, reședința morților sau a reprezentanților lor, cît mai ales un punct de întîlnire cu magicul, o cale cosmică, locul catalizator al unei acțiuni psihologice și fizice.

În general, labirintul în sensul de meandră este asociat în basm itinerarului prin pădurea întunecată; lumea de sub pămînt nu cere, în realitate, o coborîre progresivă și foarte lungă; este un fel de

galerie subterană de lungime limitată, atît de scurtă încît drumul nu este consemnat în povestire: ba chiar, de cele mai multe ori, se deschide larg, pe neașteptate. Este ca un palat fermecat cu mai multe camere, cu grote prevăzute cu nișe, cu paturi, aproape ca niște locuințe de troglodiți sau morminte etrusce. Grota naturală, contactul magic cu stînca, cu izvorul, cultul plantelor, este o componentă esențială a literaturii cavalerești[90]: dar nu aș spune a basmului, al cărui itinerar subteran este totdeauna artificial, săpat sau construit de zîne sau de vrăjitoare prin vrajă, sau printr-o virtute dedalică. Indiferenței față de natura brută, i se contrapune în chip ciudat interesul basmului pentru arhitectura de palat sau defensivă, sau pentru marea sculptură monumentală, care este descrisă adeseori cu multă grijă, deși, prin procesul pe care l-am exemplificat, se transformă din imagine, în esență vie și feroce.



Hipogeul de la Gortina, la poalele muntelui Ida (după Spratt).

Studiul recent al lui Cagiano de Azevedo despre labirint[91] ne permite însă să dăm o ambianță arhitectonică chiar și acestor indicii obținute din basm. El distinge într-adevăr labirintul mitolo-

 giei clasice de meandra exclusiv naturală, deși îl

menține asociat cultului grotelor, pentru a-l recunoaște într-un fel de hipogeu, cu mai multe camere și mai multe nivele. Asemenea hipogee „nu mai dezvăluie alcătuirea aspră a naturii, ci pe acel fragil fir conducător" — spune el — „adevăratul fir al Ariadnei — care este drumul sinuos de la intrare pînă la cea mai mică grotă, drum marcat de o succesiune de peșteri de mai mare întindere, amploare și înălțime, ce deschide un întreg contrapunct de grote și peșteri mai mici, de diverse frecvențe care, cînd se lărgesc într-o respirație mai amplă, cînd se continuă cu o repetare care îți taie respirația. Lîngă grotele cu pereți netezi, sînt cele care imită părțile arhitectonice ale templelor de la suprafața pămîntului cu tocurile lor și consolele embrionale... Toate acestea nu sînt întîmplătoare, ci voite, intenționate, sînt căutate, obținute și realizate în așa fel, încît să poată semantiza într-un produs lucrat o poziție a spiritului: teama de divinitate".

Aceasta este în mod efectiv lumea subterană a basmelor, care, poate, păstrează și amintirea ceremoniilor dramatice desfășurate în ultima sală, unde lîngă statuia de cult a zeului, sau mai probabil a zeiței *Magna Mater*[92], se săvîrșea nesîngerosul sacrificiu al hierogamiei: început nu de moarte, ci de viață, pentru cine știa să treacă probele și să cucerească, întocmai ca eroul din basme, pe prostituata sacră, adesea de origine princiară.

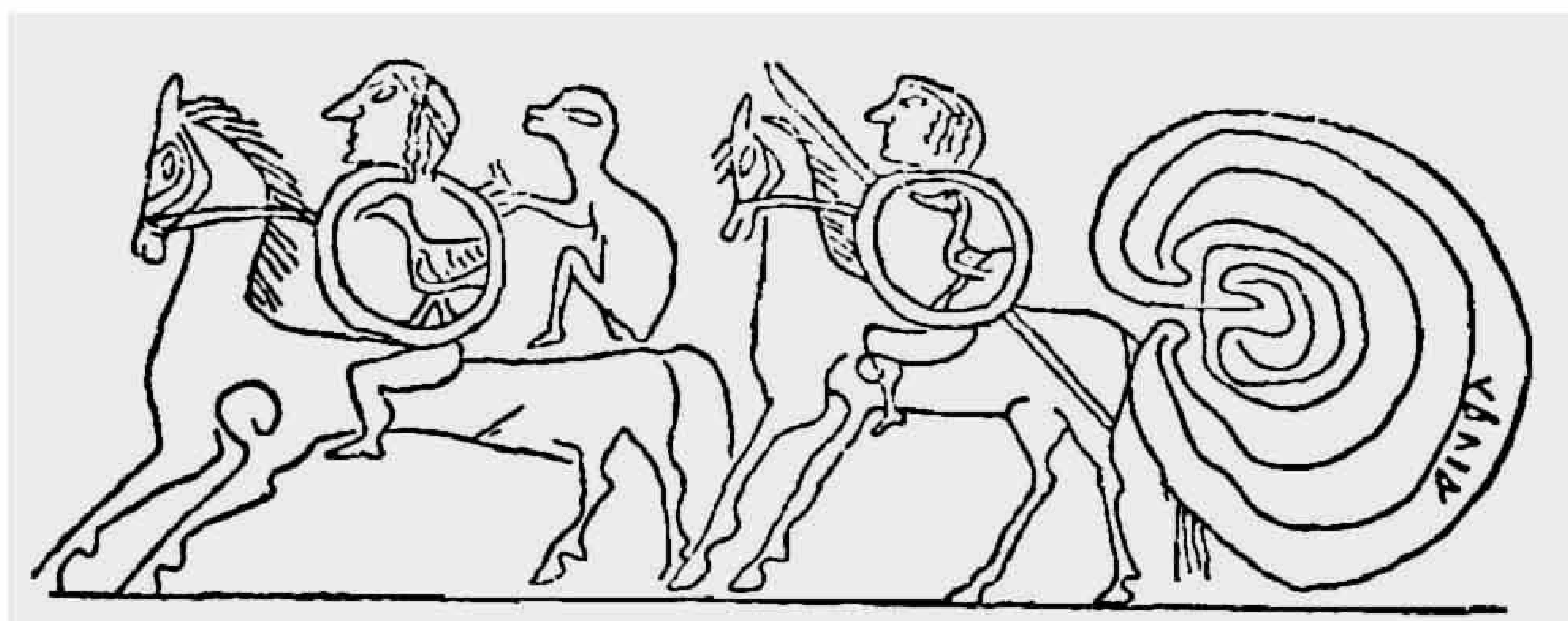
Alteori, schema hipogeului și ritualul desfășurat acolo poate duce la ceremonii despre care avem o mărturie mai amănunțită, și pe care basmul contribuie, la rîndul lui, să o precizeze ulterior. Iată, de exemplu, în ce fel reevocarea morții lui Adonis, simulată după cum spune Amianus Marcellinus, XIX, punînd într-o grotă „cadavre fictive, reprezentate din statui de lemn pictate cu grijă, încît să semene cu corpurile înmormîntate, învăluite în văluri și fețe și apoi parfumate", ne este amintită de un basm (citez din *Balaurul cu șapte capete* de Calvino, pp. 269—70): „Tînărul, ud pînă la oase, fiindcă rătăcise drumul odată cu întunericul nopții, văzînd o grotă, se adăposti în ea. Era o grotă

plină de statui, statui de marmură albă în diferite poziții". Și iată și mitul renașterii: „Atunci își aminti de alifia aceea scumpă, unse rănile fraților morți și iată că ei se ridicară în picioare sănătoși, și sprinteni, ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat".

Mai macabră e coborîrea în sanctuarul celtic, de tipul Sălii Craniilor din Entremont, unde se practica sacrificiul uman, așa cum amplu s-a demonstrat: iată în *Regele animalelor*, (Calvino, p. 228): „Stellina își simți picioarele tremurînd, dar apoi se gîndi că avea inelul și porni mai departe. Se aflau într-o încăpere mare și pe o masă erau capete de bărbați și de femei, picioare, brațe, iar altele erau atîrnate de pereți sau așezate pe scaune. Capetele se tînguiau: „Vai mie! Vai mie!" Chiar indicația că „marea încăpere" este cartierul „Regelui animalelor" constituie o puternică amprentă celtică.

În afară de aceasta, basmul atestă un curios mod de asociere între meandru și destin. Drumul eroului este totdeauna plin de necunoscut, dar este fixat. Nu trebuie să treacă doar probe, să învingă adversari, ci să urmeze un itinerar dinainte orînduit. În general, cel care i-l comunică este un oracol, sau o ființă magică. Aceasta ne face să ne gîndim la un auspiciu divinatoriu în adevăratul sens al cuvîntului. Meandrul destinului este ceva prestabilit din afară, ca și în măruntaiele animalului, în care este citit și nu rămîne decît a te supune.

Totuși, și acest aspect este foarte semnificativ, destinul său nu este niciodată ceva abstract. Este un parcurs construit și clar, cu obstacole pe care



Cavalerii și horoscopul lor, de pe un vas din Tagliatella (după Weidner).

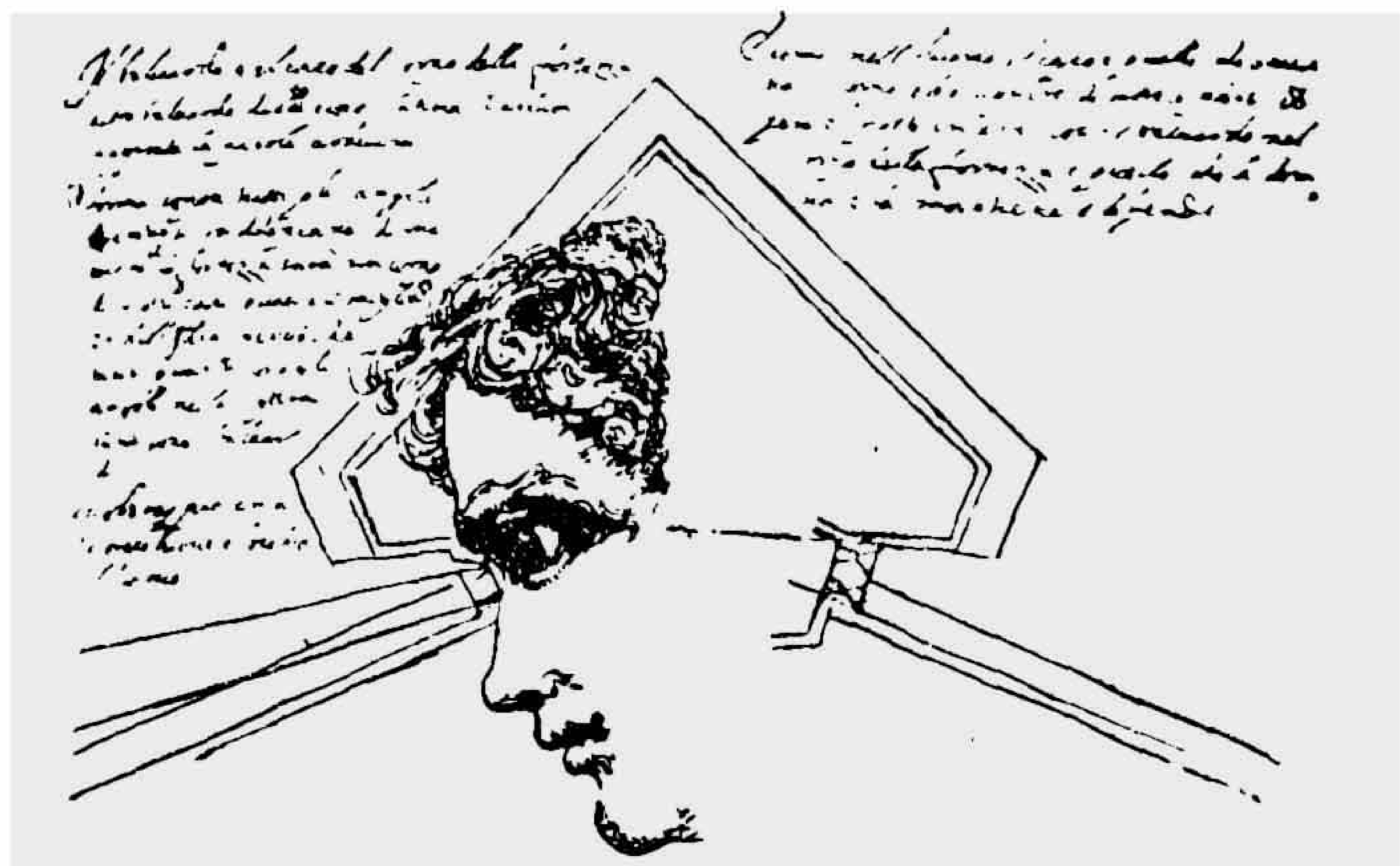
el le va întîlni la timpul potrivit, aproape ca într-o *gincana**. Este un parcurs adesea pur arhitectonic, în care intervine cu o extraordinară frecvență tema monștrilor și a divinităților protectoare ale porților, astfel încît invită uneori la confruntări specifice cu monumente existente, de la cele care, se pare, au fost puse din inițiativa lui Nabucodonosor în fața porților orașului Babylon, pînă la leii și balaurii stilofori de pe catedralele romanice.

Așa cum s-a mai spus, orice lucru făcut de mîna omului, în basm este vitalizat. Astfel sînt zidurile care împiedică accesul, sau porțile care se deschid singure (ca în biblioteca chineză din Yang-ti). Turnurile, în special, sînt puncte de referire prețioase, în care stau închise prințesele prizoniere, ca într-un templu. Aceasta confirmă o observație a lui Eliade[93]: „Este foarte probabil" scrie el „că sistemele de apărare a centrelor locuite și a orașelor au început prin a fi apărări magice, deoarece ele — șanțuri, labirinte, bastioane — erau pregătite mai mult pentru a împiedica invazia spiritelor rele decît atacul ființelor umane". Încă din secolul al XVII-lea, dealtfel, după cum demonstrează între altele un desen dintr-un tratat inedit al lui Gallaccini[94], funcția bastionului era antropomorfizată. Vitalismul magic al fortificațiilor este accentuat, în basme, de foarte frecvente descrieri sau aluzii la sacrificii omenești în timpul construirii. În timpul nopții, zidurile murmură profeții tenebroase[96]. Despre toate acestea își vor aminti, în climatul romantic, Walpole și Poe.

O altă categorie de produse de manufactură, care apare în basme cu deosebită agresivitate, sînt statuile de metal și automatele, fire în legătură cu miturile referitoare la magia metalelor, fie prin referire la dezvoltata artă a armurilor și marea mecanică alexandrină, la care basmele fac aluzie deseori cu un surprinzător lux de amănunte, astfel încît permit confirmări în tratatistica specializată. Din această categorie fac parte statuile

---

* Întrecere care-i obligă pe participanți să treacă cu abilitate obstacole artificiale și probe neobișnuite, bizare sau grotești. (anglo-indiană, *gym+khana)*. N.T.



Din L'idea della fortificazione *de Teofilo Gallaccini (Siena,* Biblioteca Comunale).

care se mișcă, simulacrele care vorbesc, păsările de aur care cîntă pe copaci metalici sau sacri, surori demne ale șuierătoarelor privighetori ale fîntînilor, eroii de fier sau de bronz, porțile mecanice care-i închid pe protagoniști în închisori inexpugnabile, focurile care se aprind singure sau ard veșnic, trapele și chepengurile, teme care de altfel i-au solicitat pe arhitecții din toate timpurile[97]. Adeseori este vorba de extinderi fantastice ale unor posibilități tehnice mai limitate: ca în impresionantele izbe sau case pe picioare, care se învîrtesc în jurul lor, temă pe care în formă animalică poate o regăsim și în demonicele ouă și în omenii-obiect ai lui Bosch. Și tocmai pentru că sînt preferate de basme, automatele au avut o mare trecere în poemele cavalerești[48].

*

Evident, din descrierile transmise sau reelaborate de basme, dacă e posibil să revenim la prototipuri aproximative, nu se poate deduce altceva decît o tipologie generică, incapabilă să influențeze arta altfel decît iconografic: în afară doar dacă, atrăgînd atenția asupra unor aspecte par-
 ticulare ale lumii naturale, conexate la o aseme-

nea tipologie, nu ar fi putut favoriza în unele cazuri un mai accentuat interes mimetic[99].

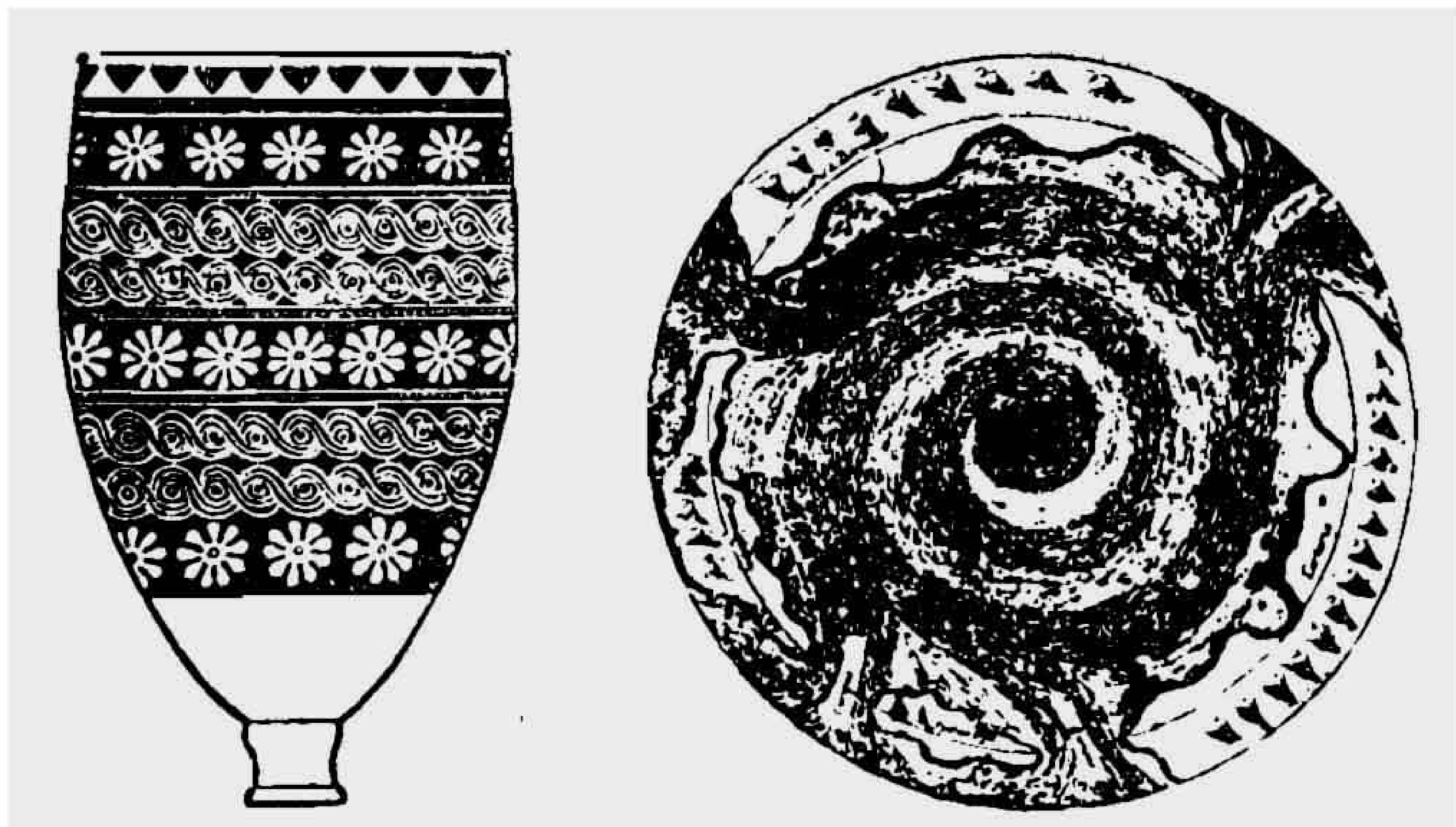
Consecinţe imediate asupra stilului pare a avea, în schimb, un al treilea grup de elemente, mai amplu, care luminează sau exprimă dincolo de toate, unele componente analoage, fie ale decorativului, fie ale tipologiei edilitare la nivel popular. Nu este vorba de citate sau aluzii la motive figurative, ci mai degrabă de „scheme", cel mai adesea geometrice care, aşa cum stau la baza întîmplărilor din poveste, sînt aplicabile la orice lucru manufacturat, şi au virtutea de a-l face simbolic semnificativ întocmai cum, prin simpla lor prezenţă, itinerarul magic al protagonistului devine dramatic şi aventuros. Chiar şi în arte, după studiile lui Baltrušaitis asupra cosmologiei medievale[100], şi ale altora, virulenţa acestor concepte se dovedeşte a fi decisivă. Ele sfîrşesc, mai mult, prin a atribui adesea sculpturilor, miniaturilor şi vitraliilor un caracter sacral mai direct decît iconografia. Fie în povestire, ca şi în artă, par în general a avea cu preponderenţă origini cosmologice. Toate aventurile eroilor se bazează pe serii ritmice de puneri la încercare: ca uciderea a *trei* monştri, trecerea peste *şapte* munţi, slujirea timp de *douăsprezece* luni. Spaţiul şi timpul sînt indicate în mod ireal; dar cînd s-ar putea ajunge la valoarea indicativă pe care asemenea numere o comportau cu siguranţă, conform cu concepţiile cosmologice antice, s-ar avea — este probabil — rezultatul surprinzător de a raporta aventura la sisteme cosmologice specifice.

Fie referirile, fie sistemele numerice, se schimbă cu zonele şi cu timpul. Basmele le folosesc, la urma urmei, în mod haotic. Dar de multe ori structurarea este coerentă şi constantă. Cînd citim, de exemplu, în basmul german al *Prinţului şi Prinţesei* că punerile la încercare sînt trei: tăierea pădurii, secarea bălţii şi construirea unui castel în creştetul muntelui, ne dăm seama imediat că se face referire la cele trei elemente ale pămîntului, apei şi cerului (sau aerului). Iar elementele pot fi substituite de animalele corespunzătoare: simbo-

luri htoniene sînt calul, cerbul, balaurul; simboluri marine, peștii; simboluri cerești vulturul, porumbelul, arborele vieții și cocoșul. Chiar și metalele, ca aurul, argintul, arama și culorile sînt legate cu aștri și de elementele protejate de ei.

Sistemul numeric, care stă la baza ritmului de repetare a încercărilor, are particularități singulare. Ar trebui, e drept, să facem o statistică comparată înainte de a prezenta ipoteze referitoare la el. Dar apare evident încă de acum că unul din numerele cele mai recurente, este *trei*[101], foarte scump popoarelor indoeuropene și care corespundea celei mai vechi împărțiri a anului, în trei anotimpuri, nu patru, în timp ce este rar 12 (ceea ce printre altele denotă o răspîndire limitată a legendei muncilor lui Hercule)[102] sau 5[103] (corespunzător unei structurări cosmologice, cunoscută în Vechiul Orient, în apă, pămînt, foc, aer, eter). Din seriile lor numerice, îmi atrage atenția prietenul Peroni[104], se poate exclude ipoteza că basmele europene își au originea dincolo de anul 1200 î.e.n., deoarece în continentul nostru au dominat, pînă la data aceea, serii bazate pe multipli de doi și mai ales cifrele reiterabile 12, 16, 24, absente în schimb în povestiri. Lăsînd deoparte variațiile de detaliu, ritmurile și schemele sînt de neeliminat, se pare, din însăși structura figurativă a Occidentului: apar deja pe vasele de ceramică preistorice, constituind, în unele cazuri, unicul sistem de organizare al elementelor decorative; și știm că era vorba aproape totdeauna de vase utilizate fie pentru cult, fie pentru ofrande funebre. Stau la baza ordinelor și proporțiilor edificiilor clasice și de imitație antică[105], drept canoane numerice și geometrice. Constituie încă și astăzi modulii standard ale multor arhitecturi foarte funcționale.

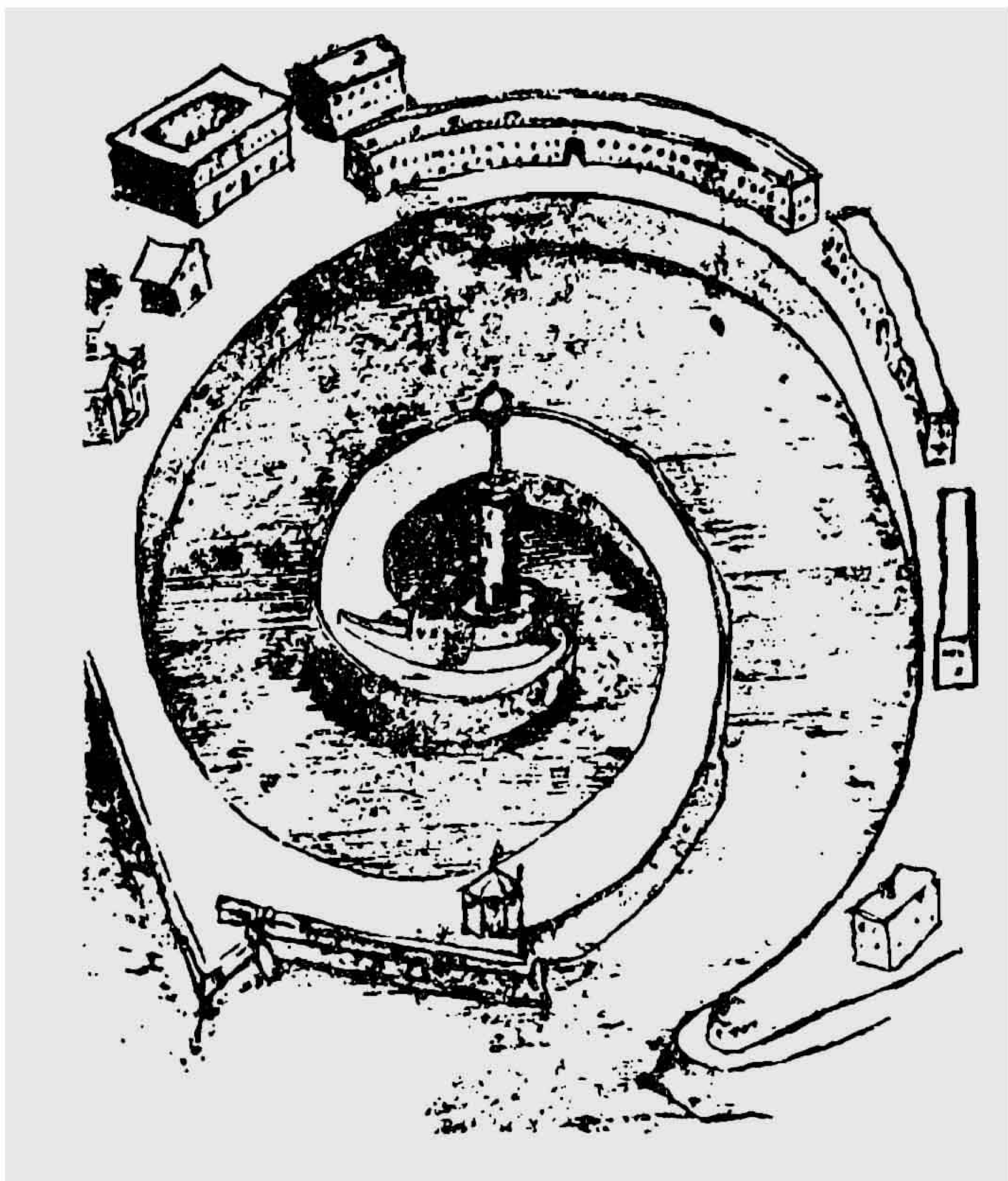
Pe lîngă schemele numerice mai aflăm, fie în basm, fie în arta populară, altele geometrice, care se pot împărți, poate, în două tipuri. Pe de o parte, adevărate ideograme, ca discul sau roata, pentru a semnifica soarele[106] spirala concentrică, pentru a indica apa, zigzagul pentru val[107], sau



Piese din așa numita ceramică de la Tell-Atșana, *circa 1500 î.e.n.* (Alalah). „Poli Arctici constitutio", *din* Mundus subterraneus *de Kircher (gravură de P. Schor).*

linia plină, pentru a indica luna etc[108]. Pe de altă parte, scheme care revin la forme geometrice elementare, lipsite de amintiri naturaliste, ca cercul, sfera, pătratul, piramida, a cărei rădăcină cosmologică a fost studiată încă de mult în legătură cu arhitectura religioasă și funerară[109]. Primele fac parte dintr-o ornamentație, ca elemente ale ei; celelalte determină ornamentația sau forma obiectului, ca principii generale de structură. Răspîndirea lor a fost favorizată și de faptul că simbolismul cosmologic, care le determină, nu a fost numai religios, ci și politic, și a înflorit mai ales în emblematica imperială. Astfel au fost transferate imediat din altare, în viața cotidiană, aplicate pe obiecte și lucrări de giuvaergerie de uz destul de larg, sau recunoscute simbolic prin asociație formală — încă de Biblie — în obiecte ca perla, mărul, bastonul etc.[110]. Repertoriul lor este analog fie în basm sau în emblematică, fie în mitologie și în etnografie. Nu trebuie să ne mirăm deci de uimitoarele rezultate pe care le comportă deținerea unui măr de aur (simbol al puterii universale) sau a unei perle, a unui colier sau unui inel, sau de a vedea duhurile cerești transformîndu-se în mingi de foc sau în roți. Persistența acestor scheme pînă în timpuri destul de apropiate de noi, în ciuda iluminismului, este demonstra-

bilă prin foarte multe exemple: cum este conceperea cometei sau a meteoritului în formă de minge, cum este teoria expusă de Kircher a unui curent spiraliform la pol[111], aproape anticipată de Gallaccini în proiectul unui port în spirală[112]. Dificultatea, în astronomie, demonstrată în mod strălucit de Panofsky[113], de a trece de la concepţia orbitelor circulare la cea modernă a orbitelor eliptice, se explică tocmai prin prezumţia unei valori simbolice speciale posedată de cerc în comparaţie cu ovalul. Desigur, arhitecţii, care au experimentat încă din *cinquecento* o simbologie cosmologică



Din Sopra i porti di mare *de Teofilo Gallaccini* (*Siena*, Biblioteca Comunale).

concepută la cheie de plan oval, nu circular, poate pentru a se adecva imediat noilor concepții științifice[114], au fost mult mai curajoși și mai moderniști decît mulți erudiți și îndeosebi decît tradiția populară, care nu s-a îndepărtat niciodată de cerc. Dealtfel, intrînd într-una din aceste, poate chiar solemne biserici, ca S. Andrea al Quirinale, dacă planul este oval ne e mai greu să resimțim sugestia cosmologică decît în cele perfect rotunde: într-atît sîntem încă legați, emotiv și psihologic, de schema cercului[115]. Și totuși oul este în foarte multe civilizații nu mai puțin decît mărul și mingea simbol al universului[116].

Schemele despre care vorbim, în basme, întocmai cum s-a întîmplat din punct de vedere istoric în urbanistică și în arhitectură, în afară de a deveni adeseori compozite (cum este cazul mai multor cercuri în jurul celui principal), se extind, analog, la construcții imaginare, edificii, monumente, grădini. S-ar putea deduce o tipologie interesantă, chiar dacă sînt puține posibilități de a se referi la prototipuri reale. Unele din aceste transferări dau loc, totuși, la apariția unor teme importante și autonome. Aș vrea să amintesc aici numai, ca foarte răspîndit, motivul „puntea diavolului", pe care trebuie să treacă protagonistul drept probă, cu diferite condiții, pentru a căpăta o răsplată. Este vorba, evident, de o traducere în sens orizontal a axei verticale prin care „se face trecerea de la o regiune cosmică la alta"[117]; trecere acordată numai oamenilor dotați cu însușiri remarcabile. Tema punții, în comparație cu aceea a axei cosmice (reprezentată în basmele cu munți uriași, cu copaci și pari)[118] este în mod psihologic complicată de groaza căderii, adică de o înrăutățire a situației: puntea, așa cum afirmă Basile, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, este „subțire ca lama unui pumnal și îngustă ca un fir de păr"[119], iar sub ea se deschide, într-una din înfricoșătoarele văi, infernul. Diavolul, în genere, stă la pîndă sub punte; și numai un dar sau o înșelăciune (ca aceea de a i se da în schimb sufletul unui cîine) îl mai poate salva pe protagonist de la catastrofă. În

basm, valoarea cosmică a punții este demonstrabilă și prin faptul că ea este, adesea, de cristal, adică din materia incoruptibilă a sferelor cerești, și este în acest fel socotită egală cerului. O interpretare analoagă trebuie dată celui mai puțin frecvent episod al suirii pe curcubeu.

La prima vedere, se pare că ne-am putea mulțumi cu ideea unei dependențe a acestei legende de motivul islamic (a cărui pătrundere în Europa este atestată în secolul al XIII-lea) a punții deasupra infernului, Azirat[120], „făcută de stăpînul nostru pentru a încerca pe cei ce cred, sau nu, în legea sa", pod care „este construit la o mare înălțime deasupra infernului, și este mai fin decît un fir de păr și mai ascuțit decît tăișul oricărei lame". „El este întărit cu cîrlige și gheare, cu clești de fier și lănci. Pentru a-l trece, trebuie să alergi pînă la el iute, iute, iar cînd apare îngerul Gabriel, să strigi: «Salvatorule, salvează-mă!» Și podul va tremura sub cei care îl vor trece, așa cum face, cînd bate vîntul, frunza copacului, numit de om palmier[121]."

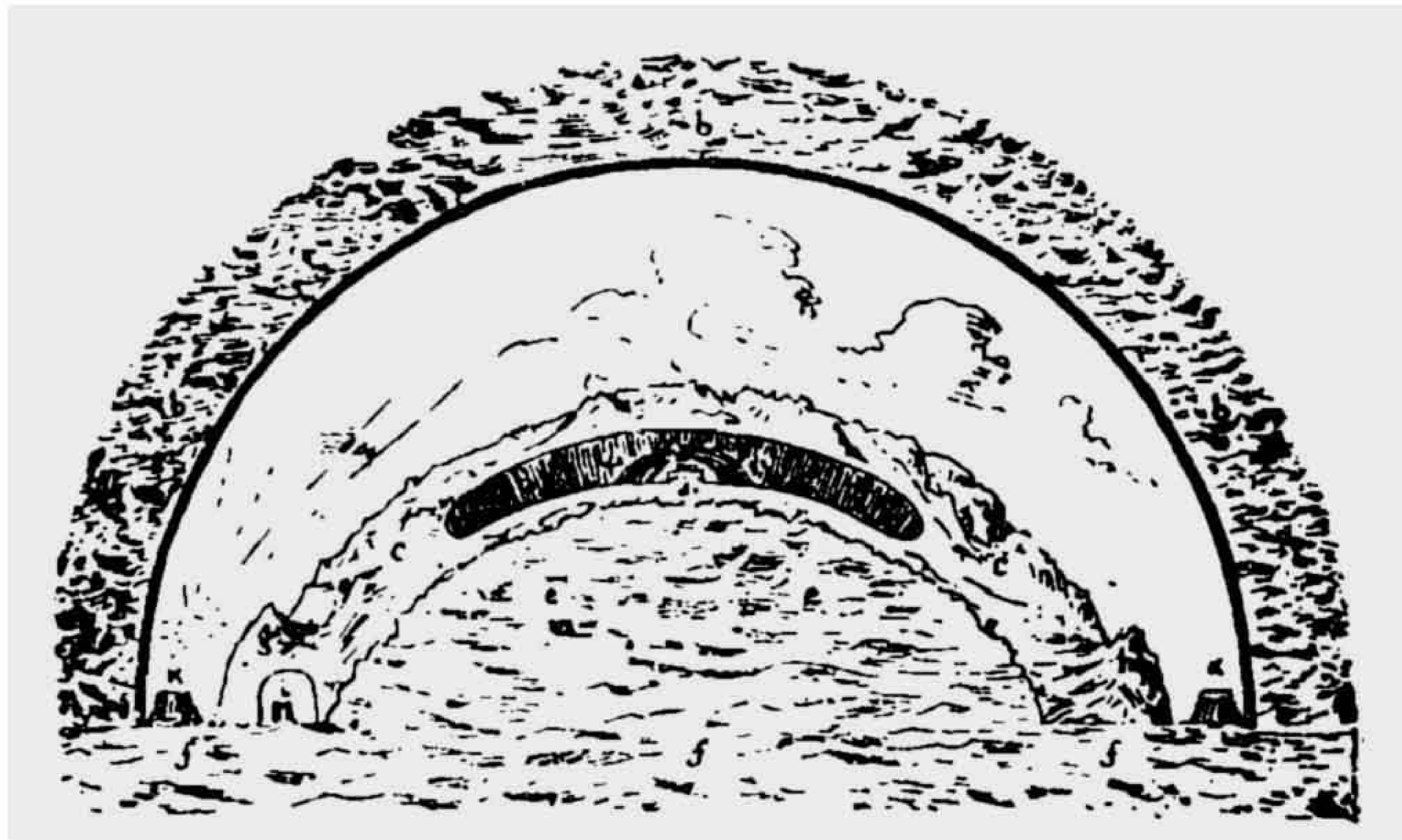
Dar, în realitate, numeroasele „punți ale diavolului", răspîndite de cele mai multe ori peste hăurile munților (ca aceea foarte vestită de pe rîul Reuss) și care au adesea în centru, cu un scop protector pentru trecători, o cruce sau o capelă, par să se afunde într-o tradiție locală de origine mult mai veche decît a primelor traduceri autentice în limbile romanice ale *Cărții Scării*[122]. Gregorius Magnus (papă de la 590 la 604) a descris dealtfel aceeași temă într-un mod poate mai înrudit celui din basme: „A fost odată o punte pe sub care trecea un rîu, negru și murdar, care emana o ceață de un miros insuportabil. Dar odată trecută puntea aceea, iată livezi plăcute și înverzite, înfrumusețate cu ierburi și flori înmiresmate... Oricine ar fi vrut, dintre păcătoși, să treacă puntea, ar fi căzut în rîul întunecos și scîrbos; dar cei drepți, care nu aveau păcate, cu pas sigur și liniștit ajungeau în locuri încîntătoare"[123].

Pe măsură ce ne îndepărtăm în timp, tot mai mult devine clară schema cosmologică avînd drept

substrat motivul arhitectonic al „punţii". Şi treptat, treptat cadrul topografic al motivului devine mai vast, într-atît, încît să poată justifica larga distribuire a aşa-numitelor punţi ale diavolului, chiar cînd derivarea din arabă cu greu ar fi putut avea loc. În plus, revenind de unde am pornit, motivul punţii se desprinde de acela al sacrificiului edilitar, cu care prin contaminare el s-a asociat, de exemplu, în poeziile populare de tipul *Puntea Arta*[124], unde actul tremuratului este înţeles ca răzbunarea soţiei îngropată de vie, la temelia lui:

Aşa cum tremură în mine inima, să tremure şi puntea aceasta
Şi aşa cum cade părul meu, să cadă de pe punte şi trecătorii.

Tema punţii peste infern, CINVAT, este, după cum arată Eliade[125], foarte răspîndită în şamanism şi are probabil origine islamică. Ea apare în *Avesta*, care este o culegere de mituri din perioada 250 î.e.n. — 226 e.n. cu aceleaşi atribute din povestirea lui Basile, adică de a fi subţire ca un fir de păr, tăioasă ca lama de spadă şi tremurînd înfricoşător. Atribute care ne fac să ne gîndim la o punte de liane, dintr-o parte într-alta a prăpastiei, dacă torentul de foc sau de lavă aprinsă de dedesubt, şi chiar tema cîinelui, pe care şamanul trebuia să-l întîlnească pe drumul coborîrii lui în infern, şi care capătă în legenda europeană o valoare substitutivă, nu ar avea o semnificaţie evident cosmologică. Ba chiar ea oglindeşte limpede o concepţie pentru care pămîntul (podul) este ca şi suspendat între cele două prăpăstii, cerul şi oceanul de dincolo de mormînt, şi o cosmologie babiloniană, pe care Jensen[126] a reconstruit-o aşa cum se vede din figura reprodusă mai jos, chiar conform schemei podului. Interpretarea ei grafică poate fi discutată, dar este sigur că nici o altă schematizare nu este mai aptă decît aceasta pentru a explica imaginea punţii diavolului. În plus, faptul că în unele basme un astfel de pod este



Sistemul cosmologic babilonian, după Jensen.

considerat „în formă de corn", ar putea să reflecte cealaltă schemă cosmologică din Orientul Apropiat antic, aceea a vacii cerești[127], susținută de Shou și de genii, așa cum a fost reprezentată în Egipt în mormîntul lui Seti I (dinastia XIX) și larg simbolizată de protome de tauri. Mai trebuie observat că una din caracteristicile celor mai autentice punți ale diavolului este aceea de a fi chiar ca o spinare de măgar.

Puntea diavolului — fie spus în treacăt — a intrat cu o poziție de mare importanță în iconografia renascentistă. În Italia poate fi citată o xilografie a lui Polifil care reprezintă o punte deasupra unui abis sălbatic; dar poate cea mai frumoasă reprezentare se află pe fundalul operei *San Michele* a lui Beccafumi, la Academia din Siena.

Într-o totală corespondență cu legenda, în forma ei cea mai antică, și cu trăsături decis demonice, puntea diavolului este reprezentată de mai multe ori în înfricoșătorul *Infern* al lui Jacob van Swanenburgh (Muzeul civic din Danzig).[127 bis]

Înainte de a încheia această scurtă exemplificare a „rădăcinilor" figurative sau arheologice ale basmelor, este necesar să amintim cum, întocmai ca în hagiografie, unii din protagoniști nu sînt decît personaje mitologice antice travestite. Este posibil, și în acest caz, ca germenele lor să meargă mai departe de epoca clasică. Totuși aspectul luat

de ei în cultura greco-romană rămîne uneori definitiv și ușor de recunoscut. Este cazul, de exemplu, al păsării *Phoenix*, care renaște din foc, temă a numeroase basme, sau a salamandrei care sălășluiește în vetrele aprinse (și pe care și Cellini declară că a văzut-o cînd era copil)[128]. Ca un exemplu, în schimb, a unei reîntoarceri progresive la originile naturalistico-magice, proprie aceleiași mitologii grecești, îmi permit să adaug evoluția, sau mai bine-zis degenerarea progresivă a lui Hercule (în ciuda eforturilor teologilor de a face din el un simbol creștin) în om sălbatic, păros, barbar și feroce, care trăiește cu bîta în mînă în mijlocul pădurii, sfîșiind animale și oameni[129]. Această figură, conexată dealtfel unei tematici extraeuropene, a avut o însemnată răspîndire în teatrul medieval și în drama sacră; a intrat de mai multe ori în sculptura în lemn și stă, chiar etimologic, la originea lui Arlecchino[130]. Recent, Giuseppina Fumagalli a identificat cu exactitate cîteva desene ale lui Leonardo drept un dans al oamenilor sălbatici, ceea ce constituie unul din atîtea cazuri ale răspîndirii cu succes a acestei teme în sfera curților, adică pe culmea modei elegante, și nu numai în ceremoniile sezoniere ale țăranilor.[131]

Lăsînd deoparte reprezentarea precisă a tipului (care trebuia să capete aspecte destul de diverse după regiuni, dat fiind caracterul etnografic rezumat astfel, dar care păstrează ca atribut constant bîta) este foarte probabil ca unii literați și unii artiști să-și amintească indirect de acest aspect „silvan" al uriașului Hercule în legătură cu cîțiva sfinți substitutivi ca Sf. Cristofor; sau în reprezentarea lui Adam, îndată după izgonirea lui din paradisul pămîntesc; în timp ce sfintele pustnice, ca Magdalena, mai ales în sculptura austriacă, dar și la Donatello, capătă aspectul păros al „femeii sălbatice".

Chiar și țăranii sînt reprezentați, din dispreț, ca femei și bărbați sălbatici[132] și în mod excepțional, printr-o asociație involuntară, chiar și Cristos pe cruce.

*

Mi se va putea obiecta, ajungînd aici, că exemplificările expuse pînă acum, chiar dacă ar fi amplificate și confirmate de cercetări mai ramificate, ar putea rămîne de o importanță redusă pentru caracterizarea culturii renascentiste, și pentru istoria artei în genere. *În primis*, aceasta se datorește faptului că această *imagerie* este un element istoric constant, încît ajunge pînă la noi; și apoi nu este suficient să-i indicăm prezența pentru Renaștere, ci trebuie să explicăm dacă a avut, în *quattrocento* și în *cinquencento*, consecințe figurative deosebite. În al doilea rînd, este vorba de un fapt narativo-literar, nu direct legat de practica atelierelor artistice. În al treilea rînd, mare parte din elementele sale, fiind derivate din antichitatea clasică, coincid cu cele furnizate de filologia umanistă.

În realitate, pentru această investigare s-ar putea porni, în mod egal, de la arta populară, și nu de la nuvelă. În decorarea mobilelor, în sculpturile rustice, în țesături, în broderii, în talismane și, în epoci mai apropiate, în stampe, există manifestări, deși nu derivate (foarte puține într-adevăr sînt ilustrațiile basmelor) puternic înrudite ca temă și caracter; și foarte rare supraviețuiri. Insistența asupra schemelor geometrice elementare, ca stelele, spiralele, cercurile, romburile, meandrele, se poate explica aici numai cu o funcție magico-astrologică, inconștientă acum, dar nu din cauza aceasta abandonată. Rabelais poate să glumească asupra imaginilor grotești care decorau vasele cu leacuri, dar le-ar găsi și astăzi, ca într-o frumoasă expoziție, în vitrine sau în dulapurile farmaciilor[133]. Ele, probabil încă de pe vremea lui Rabelais, nu mai aveau o explicație plauzibilă: dar continuau să ateste vizual, prin valoarea și originalitatea decorării, puterea medicinală, dacă nu chiar magică, a conținutului lor. În arta populară, pierderea sensului semnificației originare a diferitelor motive decorative și a însăși decorării, care are tocmai scopul de a califica, făcînd demn sau caracteristic, un

obiect față de altele, nu a fost însoțită în genere de schimbări iconografice, mai ales în zonele mai conservatoare. Noile idei nu le-au înlocuit pe cele vechi, cu forme adecvate. Nu ne surprinde de aceea că descoperim scheme și teme identice, cum a constatat Deonna[134], într-un osuar aflat în unul din mormintele de lîngă Ierusalim din primul secol î.e.n. și în lăzile de zestre, păstrate în casele țărănești. Cu atît mai mult cu cît ornamentația, în arta populară, este folosită cu o oarecare parcimonie și se aplică mai ales la obiectele care trebuie să aibă un caracter benefic: ca leagănul, patul nupțial, lada, veșmintele și podoabele de ceremonie[135]. Fauna care apare pe acestea, ca peștii, șopîrlele, șerpii, se referă la cer, la mare, la pămînt, dar numai ca atribute ale renașterii și ale fecundității[136]. Și tot astfel, cochiliile și în genere produsele mării[137]. Probabil că în regiunile alpine, încă din perioadele în care au fost construite marile măști și trofee de carnaval păstrate acum în muzeele austriace, tiroleze și în Elveția, *unica funcție utilitară atribuită oglinzii (în afară* de folosirea ei ca obiect de toaletă) era aceea de a servi la vînarea ciocîrliilor: totuși, cum poți obține oare o exaltare, tot atît de *engagée*, a puterilor sale magice, decît ridicînd-o pe trofee, la mai mulți metri de la sol, printre decorări de pene, ramuri și panglici?[138] Și iată-ne ajunși la măști, în care Rabelais subliniază prezența unor caractere demoniace și monstruoase:

O statuie de lemn lucrată fără pricepere și grosolan zugrăvită, așa cum o descriu Plaut, Juvenal și Pomponius Festus. La Lyon, în timpul carnavalului, se numește *Maschecroute*; ei o numesc *Manduce*. Era o imagine monstruoasă, ridicolă, revoltătoare, de speriat copiii, cu ochii mai mari decît pîntecul, capul mai mare decît tot restul corpului, cu mari, largi și îngrozitoare maxilare pline de dinți, în partea de sus și în partea de jos, care, printr-o mică funie ascunsă... se loveau îngrozitor una de alta, așa cum se face la Metz cu balaurul Sfîntului Clemente[139].

Din păcate, numeroasele mărturii ale serbărilor din timpul carnavalului nu au fost prea mult studiate din punct de vedere figurativ[140]: dar e sigur că ele constituiau exploziile colective ale „evului mediu fantastic" sau ale „antirenașterii". Răspîndirea și importanța lor socială a fost imensă, chiar dacă cunoașterea lor este redusă și numai indirectă, prin mijlocirea izvoarelor literare[141]. Italia a fost în genere foarte puțin atentă cu colecționarea monumentelor de artă populară; naționalismul nostru romantic în istoria artei s-a limitat, în genere, la glorificarea produselor Renașterii, la restaurarea edificiilor medievale și adesea la eliminarea lor cu dezinvoltură, în loc să caute documentele regionale existente. Chiar și studiile relative la această artă sînt și astăzi mult mai reduse decît în altă parte[142]. Dar serbările italiene au fost recunoscute de toți drept unul din cele mai interesante fenomene europene.

În general o producție autentică cu caracter popular se concentrează în regiuni rămase la periferie din motive topografice și politice față de marile civilizații picturale și monumentale, cu care nu au, în ciuda contemporaneității manifestărilor, nici un raport direct. În Italia, prin prezența foarte vie a unei economii din ce în ce mai orășenești și a unui mare dispreț față de țărani, este cazul să ne întrebăm dacă în afara insulelor și zonelor alpine,[143] a existat într-adevăr un folclor capabil de o evoluție autonomă și creatoare. Oare cultura vizuală a elitelor urbane nu a copleșit-o cu totul? Au existat oare, în afară de stampe, obiecte votive, vase de ceramică, broderii populare, un climat, un stil „rustic", ca în țările de dincolo de Alpi? Și, în consecință, și în arte, ca în literatură, muzică, și mai ales în teatru, a fost oare posibil un dialog fecund între elementul cult, cel incult, și invers? La prima vedere s-ar părea mai potrivit cu situația noastră socială să se prezinte în mod dramatic, chiar cu o serie de exemple, izolarea adesea de speriat în care s-a aflat tocmai din cauza acestei dificultăți de colocviu însăși pictura isto-

rică și religioasă mai ales în orașul Florența din secolele al XV-lea și al XVI-lea, pentru care artiști de frondă ca Andrea del Castagno din *Crucificări* și Botticelli din compozițiile sale mai patetice, iau, într-o revoltă intențională, un caracter aspru de polemică şi sfidare. Numai Veneția, cu creatorii ei de Madone de clasă înaltă și cu acele grațioase icoane „moderne" care au fost produse în serie de Bellini şi atelierul lui, pare să concilieze timp de mai multe decenii, în jurul delicatului său umanism pictural, toate clasele sociale. Iată motivele pentru care am preferat, pentru a regăsi un nivel popular, să ne servim în schimb de acea *imagerie* narativă a basmului, a cărui vivacitate fantastică, pe care nu ar putea-o neglija nimeni, nu este deloc inferioară, în Italia, celei din alte țări din centrul Europei și chiar al Rusiei. O bogată colecție generală, care să facă accesibile nespecialiştilor toate principalele documente narative regionale, dorită de decenii, va reuși poate cîndva să corijeze această impresie: dar desigur nu să o șteargă.

Este totuşi posibil ca, în Italia, lipsa unei adevărate alternative populare în arte — cum există, în schimb, în regiunile de munte şi în Balcani — să nu fie atît rezultatul unei inconciliabile opoziții și dictaturi de sus, cît efectul pacific al unui relativ echilibru stabilit încă de multă vreme, pentru care imagistica folclorului a putut avea la noi o foarte îndepărtată rezolvare în arta cultă. Să nu uităm că, într-adevăr, mai ales în lumea mediteraneană, în actul de creație al hagiografiei şi al simbologiei creştine, act care a fost desigur mai puțin spontan şi mult mai viclean decît s-ar crede în genere, a existat o foarte bine venită operă de salvare şi adaptare la noul cult al credinței creştine pentru a-și atrage credincioșii. Forma *princeps* a acestei adaptări este acceptarea directă a imaginii pictate sau sculptate ca instrument liturgic, cu totul în contrast cu aniconismul ebraic, fapt care ar fi provocat mai tîrziu, în istoria bisericii creştine şi în reîntoarcerea la prescrie-

rile originare, cel puţin două crize foarte grave: iconoclastia bizantină şi cea calvinistă. Este probabil, dealtfel, ca fără concesiile iniţiale făcute idolatriei, creştinismul să fi întîmpinat o mai mare dificultate în răspîndirea lui printre populaţiile satelor şi păturilor inferioare, de care a fost adesea acceptat cu întîrziere de secole şi fără o convingere excesivă. Scrie Eliade: „Ne putem întreba dacă accesibilitatea creştinismului nu se datorează în mare parte simbolismului său, dacă imaginile universale pe care le preia nu au facilitat considerabil difuzarea mesajului său“[144]. Este sigur că aproape pretutindeni acolo unde creştinismul s-a înrădăcinat puternic, a încetat orice producţie autonomă de artă populară, şi totul a ajuns să fie controlat chiar din punct de vedere stilistic de sus. Ceea ce este valabil şi pentru procesul comun al religiilor victorioase în însuşirea zeilor precedenţi, măcar pentru a-i descalifica şi a-i combate în mod public ca demoni; dar în creştinism într-un mod mai dictatorial şi după directive foarte precise.

Studiul iconografiei denotă, în orice caz, existenţa la baza iconografiei creştine a unei vaste serii de contaminări cu precedente şi contemporane figuraţii proprii altor culte[145]. Figurile legendare şi binevoitoare ale Zeiţei Mame, ale lui Atlas, ale lui Hercule, în sfîrşit, ale zeităţilor celor mai populare, se transmit cu schimbări minime de atribute. În alte cazuri, a avut loc o deliberată violenţă substitutivă: după unii învăţaţi, tipu- Sfîntului Petru ar fi derivat de la Jupiter Capitol linul, cu singura înlocuire a capului, ca demonstraţie a victoriei credinţei celei noi asupra celei vechi, dar în acelaşi timp a continuităţii puterilor de la una la cealaltă. În mod cu totul analog, dar dacă privim bine încă şi mai semnificativ, date fiind caracterele opuse ale religiozităţii publice pe care le aveau cultul păgîn şi primitivul creştinism, locurile antice de cult au fost păstrate, lăsînd intactă organizarea urbanistică a oraşului

 şi raportul reciproc de interdependenţă a institu-

ţiilor publice: piaţa catedralei, întocmai ca forul antic, a constituit multă vreme centrul administrativ şi politic al oraşului. În legătură cu această continuitate, numai în partea justificată de cedarea, pe cale juridică, a spaţiului public destinat cultului, ierarhiilor creştine, există exemple foarte sugestive în sanctuarele construite în vîrful unor stînci, aproape consacrate fulgerului, cele mai multe rededicate Sfîntului Mihail: sau în altarele, apărute în preajma unor fîntîni sau izvoare miraculoase, devenite uneori punct de origine al unor foarte mari catedrale.

Un proces analog de adaptare, contaminare, asimilare, din motivele identice de oportunitate politică şi de „deschidere" populară, s-a desfăşurat, cum se ştie, cu ocazia forţatei conversiuni la catolicism, după cucerirea populaţiilor civile din America Latină: şi o întîmplare, chiar dacă o separă o distanţă de 15 secole, o poate lumina pe cealaltă.

Revenind la Italia, poate tocmai această acceptare antică şi imediată a instanţelor idolatrice, devoţionale ale poporului, a luat folclorului medieval şi modern o mare parte din vigoarea sa, şi mai ales impulsul de a se exprima, atît iconografic cît şi stilistic, în mod autonom. Dealtfel, un acord analog, tot pe atît de reuşit, a trebuit să aibă loc într-o epocă foarte îndepărtată şi obscură în momentul adoptării, de către populaţiile italiene, a mitologiei figurative de origine greacă.

Acolo unde, în schimb, creştinismul nu a reuşit să realizeze complet fuziunea între instanţe noi şi devoţiune antică, a rămas mereu ca o stare de tensiune figurativă. Şi totdeauna cînd a intervenit o criză politică sau religioasă, imaginile creştine au sfîrşit prin a fi ca desfăcute în elementele lor şi readuse la rădăcinile mitice şi arhaice. Dürer, în faţa iconografiei renascentiste a lui Cristos identificat cu Apollo, nu numai că-i subliniază rădăcina păgînă, dar reintroduce de-a dreptul, în imagine, cel puţin printr-o referire biblică — de fapt orice drum este bun şi numai rezultatul con-

tează — atributele solare speciale[146]. Într-un anumit sens, această formă de aducere la suprafață a substratului mitic distinge tot arheologismul renascentist german, cu diavolii săi, spectrele macabre, nudurile provocatoare, de artă mediteraneană, în care mitologia, cel puțin în entuziasmul umaniștilor, rămîne neatinsă și adesea este un mod de a eluda cele mai intime exigențe devoționale, ca într-o formă de agnosticism. Pentru a încheia, dacă în țările latine *imagerie* și lumea figurativă populară rămîn constrînse în interiorul unor elaborări culte, mai întîi religioase apoi arheologizante, aceasta s-a datorat nu atît unei excesive presiuni a culturii umaniste și mai înainte a celei bisericești, cît mai ales unui echilibru atins de secole, dacă nu de milenii, și păstrat cu trudă, drept care la Florența, multe alegorii și figurații mitologice au putut servi ca serbări de pur caracter popular, în timp ce în nord, în aceleași ocazii, lupi, urși și demoni în chip de monștri naturali ieșeau din păduri sub formă de măști, pentru a pune stăpînire în mod orgiastic pe sate.

*

Dacă aceasta este adevărat, chiar și acea *imagerie* pe care am găsit-o la baza basmelor, dar care se manifestă în mod tot atît de viu în astrologie și în medicina populară, trebuie să fi aflat în Italia o formulă permanentă de conviețuire cu arta cultă și sacră. Și e de ajuns să confruntăm figurile numerice și geometrice pe care le-am exemplificat în basmele cu complexul simbolism proporțional, numeric, cu iconografiile pline de simbolism cosmic ale întregii mar arhitecturi renascentiste, bazate pe pătrat sau pe cerc, cu tipologia tot atît de bogată în simboluri, a coloanei, a turnului, a cupolei, cu planurile orașului în formă de stea, de cerc, hexagonale, în rețea, cu motivele decorative în formă de cochilie, în spirală, cruce greacă, ce ornează mormintele umaniștilor, cu aceeași
 extraordinară desfășurare de tipuri ca palatul,

templul, monumentul funerar, puntea (măcar de la pămînt la lună, cum visa Leonardo)[147] pentru a ne da seama cît este de vast substratul comun al basmelor chiar în aşa-numitul „raţionalism" toscan din *quattro* şi *cinquecento*.[148]

De altfel, Renaşterea însăşi s-ar fi născut, după primii ei critici şi istorici, tocmai descoperind comori ascunse: ca sarcofagul studiat de Nicola Pisano; sau motivele ornamentale din grote, copiate la lumina torţei în galeriile acum subterane şi pline de noroi din *Domus Aurea* (palatul împăratului Nero care, după tradiţia populară, sprijinită de Apocalips, ar fi îngropat sub pămînt o broască rîioasă monstruoasă, vomitată de el în bale spurcate)[149]. Nu este oare a lui acţiunea faimoasă de recuperare prin săpături a trecutului şi, în acelaşi timp, de reîngropări stranii de statui în teritoriile inamice, pentru a le anula şi devia puterea magică? Sau de alte statui distruse, pentru că erau socotite idoli, sau în stare dincolo de limitele decenţei să tulbure conştiinţele? Iar Brunelleschi nu creează oare noul sistem de structuri arhitectonice, subtila şi ascetica sa sintaxă de ordine şi elemente, măsurînd ruinele antice printre buruienile în care mişunau şerpii, din Campo Vaccino şi de pe Via Appia? Renaşterea păstrează multă vreme ideea înţelepciunii ascunsă în morminte, ca pe o lampă aprinsă perpetuu: într-o asemenea măsură, încît descoperă efectiv opaiţe eterne, imediat primite în muzee. Şi mania criptoporticului, a grotei întunecate şi umede ce trebuie construită, scump, chiar acolo unde cîmpia este întinsă şi scăldată în soare, nu răspunde unei perene vocaţii, dintr-o înţelepciune răspîndită în mod miraculos ca un dar al zînelor, în inima nopţii?

Aproape fiecărei mari creaţii renascentiste, cum vom vedea, i se poate găsi, gîndindu-ne la îndepărtatul fond popular, o interpretare dublă: raţionalist-arheologică, pe de o parte şi simbolic-tradiţională pe de alta, în timp ce văzută dintr-un singur punct de vedere din cele două, cel raţionalist, Renaşterea ar deveni un simplu *revival*, în

stil mare, al antichității. Necesitatea de a o distinge de o modă a fost, dealtfel, recunoscută de mult: și repetate studii au făcut tot mai evidentă, în cuprinsul simbolisticei ei proporțional-geometrice, prezența misticii medievale și a unor foarte puternice ascendențe preclasice, prin intermediul Bibliei. Toți știu acum că celebrul moto al lui Solomon: „*omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*"* (Sapienza, II, 21) reușește să explice nu numai interesul nutrit de *quattro* și *cinquecento*, și de Scolastică mai înainte, pentru raporturile proporționale armonioase, dar și rafinata și sugestiva eleganță a realizărilor muzicale acordate astfel. Aproape *ad literam* se poate spune că regele Solomon este retrăit în Florența republicană și în Roma papală[150]. Dar nu întîmplător Solomon a fost în legendă creatorul secretelor masonice și chiar al magiei.

Mi se pare deci că ar trebui făcut un alt pas înainte pentru a recunoaște în Renaștere alături de raționalismul umanist și persistențele simbolismului medieval, prezența unui al treilea element: cel ezoteric-popular, din care basmul este numai una din mărturii. Pentru acela care însoțea pictorii în căutarea picturilor decorative cu figuri grotești, luminîndu-le calea cu felinarul, pătrunderea în întunecatele hrube ale palatului lui Nero însemna poate, cu toate relativele riscuri, violarea unui secret apărut de tabu-uri milenare. Pentru credincioșii care intrau în biserici și le vedeau construindu-se, numerele, proporțiile, raporturile armonice, desenele circulare, geometrice, formele stelare, hexagonale ale proiectelor arhitecților, aveau o vitalitate astrală intrinsecă și autonomă. Și este cazul să ne întrebăm, cît privește atîtea orașe militare, perfect geometrizate, dacă planul lor nu a fost, înainte de toate, o încercare de investire magică, o apărare „simbolică", de căutare cu atenție a adaptării tehnice la noile

* Totul este armonizat, măsură, număr și pondere (în limba latină în original).

mijloace de atac. Exemplele care se pot spicui în legătură cu aceasta din cronici pornesc din evul mediu și se opresc aproape în zilele noastre: chiar și în timpurile mai recente s-a ajuns la denumirea fortificațiilor cu numele marilor eroi nibelungici ca invincibila și totuși străpunsa linie Siegfried.

Poate că, este îngăduit să concludem, și nu numai în acest caz, ci în general, că în viața omului rațiunea nu se poate desprinde niciodată de basm și cultura niciodată de superstiția atavică.

Capitolul IV

BASMUL ÎN RENAŞTERE

Nu am răspuns însă la întrebarea cea mai grea: în ce fel anume, a condiţionat concret imagistica basmului cultura Renaşterii. După cum am descris-o, ea apare ca un enorm substrat sau, dacă vrem, drept cel mai important numitor comun al întregii culturi europene, graţie unei extensiuni cronologice uimitoare, dar cu o emergenţă stilistică limitată. Şi chiar admiţîndu-i o evoluţie istorică, ea s-ar dovedi totuşi — cel puţin acolo unde triumfă civilizaţiile elitelor — un strat sau filon subteran comparabil curenţilor marini subacvatici, care nu sînt observaţi la suprafaţă chiar dacă reuşesc, cu timpul, să determine configuraţia coastelor mult mai bine decît legănatul valurilor şi alternarea mareelor. Ne-am putea gîndi şi la o altă paralelă: aceea a straturilor de sedimentări arheologice care adeseori constituie baza efectivă a celor mai mărețe şi originale monumente moderne. În aceste straturi se depozitează unul peste altul, fără a se împrăştia, uneori interferîndu-se, relictele civilizaţiilor trecute, dînd loc unui fel de mare „inconştient" colectiv, deoarece în acest caz sedimentarea este psihologică şi nu materială. Dacă vrem acest filon, această sedimentare s-ar putea defini adevărata istorie a umanităţii, în timp ce prin comparaţie gustul elitelor ar însemna, pentru a spune astfel, cronica ei. Şi este evident că numai prezumţia unui
 asemenea proces de sedimentări poate explica

constanța stilistică ce conferă caracter propriu produselor artelor locale, în virtutea căruia o operă europeană se distinge de îndată de una orientală; un edificiu din Ferrara de unul din Genova, şi unele centre ca Veneția, Roma, Florența, cu toate întreruperile și reluările lor, au dat viață unor tradiții pe cît de omogene pe atît de specifice. Această sedimentare, evident, poate constitui un inepuizabil rezervor de idei: dar este necesar ca cineva să extragă ceva cu bună știință. Deoarece, după cum s-a văzut, creativitatea sa figurativă autonomă este mai degrabă limitată, astfel încît să o valorifice mai mult drept componentă a gustului decît caracter determinant.

Atunci, cînd oare devine această imagistică într-atît de conștientă și activă încît se constituie ca alternativă sau opoziția culturii elitelor, devenind inevitabil cultura elitelor opuse? Pe scurt, cînd devine oare „antirenaştere"? Unde s-a petrecut aceasta, în special în Italia? Şi cum s-a manifestat? În forme asemănătoare acelora care constituie aspectul popular uşor de recunoscut al unui Bosch și al unui Breughel, cu caractere asemănătoare imagisticii europene, sau altfel?

Un răspuns, oricît de provizoriu, nu este imposibil de dat chiar dacă interesul pentru aspectul anticlasic al Renașterii s-a îndreptat exclusiv spre cercetarea manierismului, neglijîndu-se fenomene precedente sau colaterale tot atît de însemnate, dar care nu se integrează în acel stil. În afară de aceasta este vorba de episoade speciale sau, mai bine, de realizări în domenii speciale, care pe deasupra ies din sfera picturii, privind artele minore. Nu au existat, apoi, poate, cazuri de artiști care să desfășoare această tematică în exclusivitate. Dar, repetăm, cu toate acestea nu este imposibil să afirmăm consistența pe plan artistic și uman al elementului fantastic, de basm, în arta italiană și să dăm un mic cadru de ansamblu, desigur exemplificărilor, care poate va putea invita la o aprofundare ulterioară, fie a unor maeștri, fie a unor manifestări de gust.

Mai întîi trebuie să recunoaştem că în sfera picturii sau a plasticii monumentale, tipic legate chiar şi prin costul lor şi consideraţia care li se acorda în desfăşurările oficiale ale umanismului, care s-a servit de artă pe larg ca propagandă şi pompă, aceste manifestări apar în parte prin influenţă nordică; nu sînt adică un produs cu totul autohton. În schimb, rezultatele la care ajung depăşesc adesea prin importanţă prototipurile, dînd naştere la „unicate“, în special din punct de vedere al calităţii.

Este cazul producţiei de bronzuri cu subiect fantastic ale unui Riccio, producţie încă nu bine localizată cronologic, şi care ar putea coincide în timp de-a dreptul cu foarte diversa şi rafinata sa producţie clasicizantă. Ne aflăm, cu acest extraordinar sculptor, la Padova, unde joacă Ruzzante*, adică într-un mediu extrem de sensibil — dată fiind prezenţa unui public internaţional de studenţi, mai ales de dincolo de Alpi, fie la întrunirile de orientare populară care caracterizează acum viaţa politică din centrul Europei, fie la polemicile religioase împotriva Bisericii romane. Riccio este din multe puncte de vedere pandantul florentinului Piero di Cosimo[1], despre care Vasari ne-a lăsat un portret exemplar de comportare „antirenascentistă“[2]: „Fiind capricios şi dotat cu o imaginaţie extravagantă, a fost folosit cu ocazia serbărilor mascate din zilele carnavalului şi de aceea era foarte apreciat de florentini, pentru că le-a îmbogăţit inventivitatea, ornamentaţia, grandoarea şi fastul în distracţiile lor. Şi se spune că a fost printre cei dintîi care

* Ruzzante porecla lui Angelo Beolco, autor şi actor de farse, dialoguri şi comedii în dialect padovan, care aveau ca erou principal un tip de ţăran viclean ce apărea sub numele de Ruzzante. În istoria literară italiană a epocii, operele dialectale zugrăvesc cu vehemenţă tipuri şi situaţii din lumea ţăranilor şi se relevă ca un fel de contrapondere, de *controaltare* a manierismului petrarchist dominant. Dus foarte departe în texte, în scene, în reprezentarea unei lumi pitoreşti dar sărace, realismul acestei literaturi impune figura lui Ruzzante ca pe una din roadele cele
 mai bune date de *Commedia dell'Arte*. N.T.

le-ar fi organizat ca pe niște triumfuri, sau cel puțin le-ar fi desăvîrșit prin adaptarea temei istorice la muzica și cuvintele legate de subiect, dar cu pompă, cu cortegii de oameni pedeștri și călări, cu echipament și veșminte întru totul în armonie cu istoria... ceea ce face să se ascută talentele și să se dea o mare plăcere și satisfacție poporului". Iată-l deci pe Cosimo, activ în mijlocul societății tineretului timpului, deci într-un climat care se poate înțelege numai dacă ne situăm pe plan etnologic; bucurîndu-se pe deasupra de ajutorul politicii festiviste și populiste a Casei Medicilor, care țintea să-și asigure, și în acest fel, împotriva nobilimii, o bază vastă în păturile medii ale populației. Riccio, dimpotrivă, este mai puțin visător și educat, folosește un naturalism brutal, accentuat de modelarea sumară a bronzului, cînd fără îndoială nu se servește de calchieri făcute direct pe viu; el creează nu mascarde alegorice, ci figuri de vrăjitorie, printre cele mai vechi ale genului, insecte, reptile, animale, interpretate cu brutalitate și alese dintre cele mai respingătoare, ca broaștele cu gura deschisă, într-atît încît să ne facă să credem că tocmai la lucrările lui și la cele care-i ieșeau din atelier se refereau comentatorii lui Aristotel care lăudau, drept merit al imitării realității, capacitatea de a transforma, prin abilitatea mimetică și virtuozitatea execuției, dezgustul pentru subiectul real, în admirație față de artificiul celui care este capabil să-l reproducă atît de bine încît să pară viu[4].

Piero di Cosimo, în Florența zguduită de Savonarola, este profund reflexiv; fiecare operă a lui, mai ales cele cu subiect mitologic, este un miracol de interiorizare; este poate pictorul care înțelege cel mai bine anxietatea unei situații tragice, făcînd-o chiar și în zilele noastre emoționantă, indiferent dacă este transmisă doar literar de mit, ca moartea lui Procri de la *National Gallery*, și privind o antichitate atît de arhaică încît să fie absolut de nereconstruit din punct de vedere arheologic. Reacția lui la Renaștere are toate

caracterele crizei religioase. Să continuăm să citim din Vasari[5]:

Îl supăra plînsul copilașilor, tusea oamenilor, sunetul clopotelor, murmurul fîntînilor, cîntecul călugărilor; și cînd ploua cu apă multă, avea plăcere să o vadă căzînd ca plumbul pe acoperișuri și alunecînd[6] pe pămînt. Se temea foarte mult de săgeți, și cînd tuna nefiresc de tare, se înfășura în mantie, și închizînd bine ferestrele și ușa camerei, se refugia într-un colț pînă cînd înceta furtuna. La minte era atît de diferit și plin de surprize, încît uneori rostea vorbe atît de hazlii că făcea să crape de rîs pe oricine... Îl cuprindea cîteodată o mare dorință de lucru, dar fiindcă îi tremurau mîinile și nu reușea, se mînia într-atît că voia să-și țintuiască mîinile ca să le facă să se oprească... Vorbea rău despre medici, despre farmaciști și despre toți cei ce îngrijesc de bolnavi și îi fac să moară de foame, torturîndu-i în plus cu siropuri, leacuri, clistiruri și alte suplicii... și lăuda dreptatea și înfruntarea cu curaj a morții, se simțea bine în preajma poporului în mijlocul căruia oricine este tratat cu dulciuri și cu vorbe frumoase; aveai preotul și poporul, pe atunci, care se rugau pentru tine[7].

Și deși, tot după Vasari sau criticii lui, era mai mult decît zelos în materie de religie, amîna de la o zi la alta pe preotul care-i aștepta ultima împărtășanie.

Riccio nu a avut norocul unui biograf atît de isteț și atît de profund interpretativ; monografia lui Planiscig consacrată lui, acum învechită, este doar opera unui bun cunoscător. Dar documentele ne edifică asupra rădăcinilor de natură temperamentală din care s-au născut bronzurile naturaliste sau cu subiect fantastic. Violent, inconstant în căsătorie, cînd își scrie testamentul, în afară de faptul că nu permite să fie tradusă în act nici o formă religioasă, declară cu ironie feroce că vrea să-l scrie imediat fiindcă „în clipa morții mele am altceva de făcut și prin urmare acum, cînd am mintea clară, îmi rînduiesc faptele și știu exact cum vreau să fie.“ Lipsa lui de religiozi-

tate este poate şi mai vădită în cererea de a fi îngropat în afara bisericii.

Componenta gustului său este dublă: pe de o parte influenţa plasticii elenistice[8] — în care a putut găsi precedente de mare afinitate — cu căutări îndrăzneţe de caracterizare, cu statui în poze caricaturale, obscene şi de „caracter“, şi cu mici bronzuri cu subiect erotic, animalier şi satiric; pe de alta, poate din cauza originii lui de om de la munte, este atras de vrăjitoare, ţărani, gnomi care privesc cu ochi îngroziţi flăcăruia lămpii; acrobaţi care furnizează ulei din cele mai obscene orificii ale corpului; caracatiţe, raci, meduze, broaşte ţestoase şi, printre produse, în parte aflate în atelierul său, broaşte-rîioase care ţin loc de călimară sau balauri care servesc drept sfeşnice. În el, la distanţă de o mie opt sute de ani, se regăsesc două atitudini de cultură extrem de înrudite. Numai prejudecăţile clasiciste ne-au împiedicat pînă acum să recunoaştem importanţa fundamentală şi mai ales extraordinara noutate a acestei renaşteri a realismului, favorizată la Riccio nu numai de tradiţia donatelliană, dar de însăşi deschiderea lui spre lumea basmului. „Vrăjitoarea“ în diferitele variante ale lui, sau ale şcolii lui, călare pe ţap, cu mîna întinsă, sînii căzuţi, trupul modelat ca şi cum ar fi de ceară, mult mai vioaie decît „bătrînele“ goale şi zbîrcite, consemnează în sculptura renascentistă, fără nici o îndoială, unul din cei mai importanţi paşi de început, chiar pentru reprezentarea mişcării. Elementul caricatural care este totdeauna inclus în realismul cel mai îndrăzneţ, nu răpeşte deloc acestor atît de rare imagini un fond de patetic şi fierbinte dramatism.

*

Toată această situaţie de la sfîrşitul secolului al XV-lea şi din primele decenii ale celui următor este un episod încă sporadic, datorat unor personaje izolate din punct de vedere moral şi intelectual (între care foarte mare este Leonardo cu tulburătoarele sale viziuni cosmologice, cu dese-

nele geologice care preced căutarea febrilă de mai tîrziu a ceea ce numim *mundus subterraneus* și cu miturile lui aproape orientale despre potop, balauri, șerpi marini, lupte între fiare și dragoni[9] popularizați de stampe, de care depinde cu siguranță, cel puțin în parte, bizareria lui Piero di Cosimo), și influenței stimulatorii a graficii de dincolo de Alpi (ca în cazul lui Jacopo dei Barbari[10], ale cărui gravuri, centaurul urmărit de balauri, Pegas, bătrîna care călărește un triton — poate prototip al „Vrăjitoarei" lui Riccio, atît de mult reușește să sugereze brațul întins înainte — au acum un caracter foarte diferit de mitologismul erudit al lui Mantegna și o profunzime emotivă care le face mult mai romantice). Influențe nordice, în special de la Bosch, explică și răspîndirea, în al doilea deceniu din *cinquecento* și în mediu veneto-lombard, de compoziții dedicate unor vise funeste (gravuri de Giorgio Ghisi, Marcantonio Raimondi etc.) justificate și de referiri biblice, ca în sfîrșitul Sodomei, sau literare, în incendierea Troiei; unor întîmplări pastorale dramatice, ca aceea a lui Orfeu și Euridice, pretext pentru peisaje și detalii infernale (ca în micul panou de la Academia Carrara din Bergamo, într-un frumos tablou al lui Leonbruno etc.) Dintr-un climat atît de favorabil fantasticului, iau naștere, în mod excepțional, și mari compoziții istorice și sacre, ca marea pînză reprezentîndu-i pe sfinții Marcu, Gheorghe și Nicolae, care scufundă în marea zguduită de furtună corăbioara plină de demoni aflată în drum spre Veneția[11]: o temă care își are corespondența în aceea din *Diluviul Universal*, pur antirenascentist prin încărcătura sa de pesimism apocaliptic dar, cu toate acestea, tratată pe larg tocmai în timpul lui *quattro* și *cinquecento*. Temă ce reprezintă, mult mai bine decît triumful morții — în care drama are drept protagoniști numai indivizii — conștiința instabilității și fragilității civilizației colective create de om, incapabilă să reziste la cea mai mică suflare a vîntului, și deci cu foarte slabe
 posibilități de a se substitui ordinii divine. Din

punct de vedere iconografic, ideea diluviului este poate corespondentul ideii de soartă, în filosofie, și comportă o viziune cosmică și totală. Nu din întîmplare, aproape că numai în această temă găsim reprezentate fulgerul, vîntul, apa, disperarea fizică, macabrul, la un nivel foarte emotiv.

*

Cu toate acestea, în momentul în care se afirmă și se popularizează gustul manierist, ca reformă a clasicismului, nu ca ruptură decisivă de elitele care îl promovaseră, toată această tematică monstruoasă, mitică și cosmică, ce dăduse loc la manifestări autonome, pe de altă parte retrocedează și se reasimilează în grotesc, în decor, în fastul scenografic. De altfel aceasta se întîmplase deja în școala lui Rafael unde, așa cum a observat critica mai recentă, capriciul decorativ preia ereditatea monstruosului antic și a fantasticului medieval. Antirenașterea rămîne însă prezentă în arta monumentală cu Michelangelo, la care se manifestă chiar mai mult în compozițiile alegorice, ce au un caracter mistic (ca desenele pentru Tizio sfîșiat de vultur, Ganimede răpit de acvilă, Leda și lebăda, sau prăbușirea lui Faeton, teme tratate cu o gravitate care contrastează violent cu lirismul metamorfozelor ovidiene), decît ceea ce este macabru în Judecata de Apoi din Capela Sixtină. Compoziții rămase în parte în stadiul de proiect, dar care cu toate acestea aveau să aibă o foarte puternică rezonanță. Și care fac puntea între prima și a doua jumătate a *cinquecento*-ului, cînd fabulația basmului începe să triumfe, la început în circuite foarte speciale ca decorurile, fîntînile, amenajarea de grădini, ornamentările arhitectonice, pregătindu-se să devină una din componentele esențiale ale gustului cu repertoriul ei de monștri marini, tritoni, sileni, centauri, măști, combinate de forme zoomorfe și fitomorfe, destinat să dureze timp de secole[12].

*

Această evoluție în artă corespunde, dealtfel, unei *tot mai accentuate autoconștiințe* pe care era pe cale s-o dobîndească cultura științifică și naturalistă. Pentru acest proces, care a avut afirmări și scăderi, sînt utile observațiile făcute de Garin în legătură cu magia, fenomen, dealtfel, după cum arată Weise[13] acum, strîns înrudit. Introducerea magiei, în mod oficial, în circuitul manierismului, este produsul unei viziuni noi a lumii, mai amplă, mai deschisă, care o consideră plină vîrf de „posibilități". În evul mediu, „magul este numai tentația demonică, vrea să destrame o lume pacificată și desăvîrșită. Pentru aceasta este combătut, urmărit, ars de viu, iar magia este izgonită în afara științelor demne de om; este numai o prăbușire în inform, o plecare a urechii la seducția diavolului, care este seducția monstruosului. Între filosofia medievală, care este o teologie a ordinii stabile, cristalizată la un moment dat în aristotelism, și magie, nu putea fi un acord". „În perfectă coerență cu această poziție a teologiei, magia și astrologia au fost în evul mediu domeniul demoniacului, și au acționat sub limita ordinii raționale. Ele au fost științele experimentelor... și deoarece toată lumea Domnului este o casă curată și în bună ordine, experiența își are locul în sălașul răului, a ceea ce a fost alungat din nou în abisalul prolog al lumii, sau în infernul care-i primește pe toți cei ce s-au înstrăinat de lume"[14].

Împotriva acestei subestimări și condamnări, se produce o răzvrătire în *quattro* și mai ales în *cinquecento*, a medicilor și a oamenilor de știință care dobîndesc o demnitate tot mai evidentă: favorizată și de descoperirile științifice ce lărgesc uimitor, aproape în fiecare an, mai întîi hotarele geografice, apoi pe cele fizice ale cunoașterii (cu inventarea telescopului și a microscopului). Rezultatul va fi, foarte curînd, nașterea unei metode experimentale, sisteme de comparație și de catalogare mai îngrijite, iar în arte, un extrem de fidel și scrupulos sistem de reproducere a naturii. Dar, pe un alt plan, acela al omului de rînd, noul

bagaj de noţiuni rămîne disociat şi cade în abisul fanteziei, pentru a îmbogăţi imaginea biomorfă a universului, transmisă de basm. Zidul de incintă al clasicismului se prăbuşeşte progresiv, sub presiunea noilor descoperiri şi revelaţii care schimbă cu o rapiditate vertiginoasă cunoaşterea pămîntului, a cerului şi a mării[15]. Dar prăbuşirea zidului este mai mult motiv de terori decît de consolare. Este ca victoria vrăjitorului (chiar dacă naturaliştii se străduiesc să demonstreze că magia lor nu este altceva decît naturală), asupra ordinii constituite şi civilizaţiei. Ne vom opri la început asupra acestui aspect, amintind că şi naturalismul din *cinquecento*, în decor şi în artă, este mai degrabă anxios decît optimist. După cum observă Weise, dincolo de „adecvarea elementelor decorative de origine anorganică şi abstractă la forme vitale şi la fuziunea lor cu motive umane şi animale transformate în mod bizar", se accentuează „dorinţa chinuitoare de a da interpretării tuturor amănuntelor decorative un aspect nu numai fantezist şi bizar, ci anxios şi apăsător, expresie a unor forţe oculte şi terifiante". Pentru a mări efectul bizar şi monstruos, se recurge şi la capete de bufniţe, la aripi de lilieci şi la alte elemente fantastice şi tenebroase.

Această inflamaţie a monstruosului biologic este şi un produs, ba chiar primul produs pervers al editorialismului. Publicul, atunci ca şi astăzi, nu voia atît cunoaştere, cît mai ales informaţie. Iar editorii se grăbesc să-l satisfacă: neputînd lua interviuri directe navigatorilor, recurg fără criteriu discriminatoriu la orice tratat disponibil de ştiinţe naturale: traduc texte greceşti în latină, publică din nou (tipărindu-le pentru prima oară, în foarte multe exemplare, cu ilustraţii xilografiate), compendii şi bestiarii medievale. Astfel, unul din cei mai faimoşi şi reproduşi monştri din Renaştere, chiar şi pentru implicaţiile lui religioase, este *Pesce-Vescovo**, prezentat în 1531 după capturare regelui Poloniei împreună cu un

---

* *Peşte-Episcop.*

*Pesce-Monaco** din suita lui, dar care a refuzat onorurile regale, pentru a nu-i părăsi pe acvaticii săi credincioşi, derivă dintr-un pasaj din foarte medievalul Neckham[16]. Dar în cultura Renaşterii se reuşea destul de greu a aduce la zi cunoştinţele reale cu amploarea şi rapiditatea necesară, cum demonstrează între altele singulara încetineală cu care au fost modificate, precizate şi corectate, hărţile geografice.

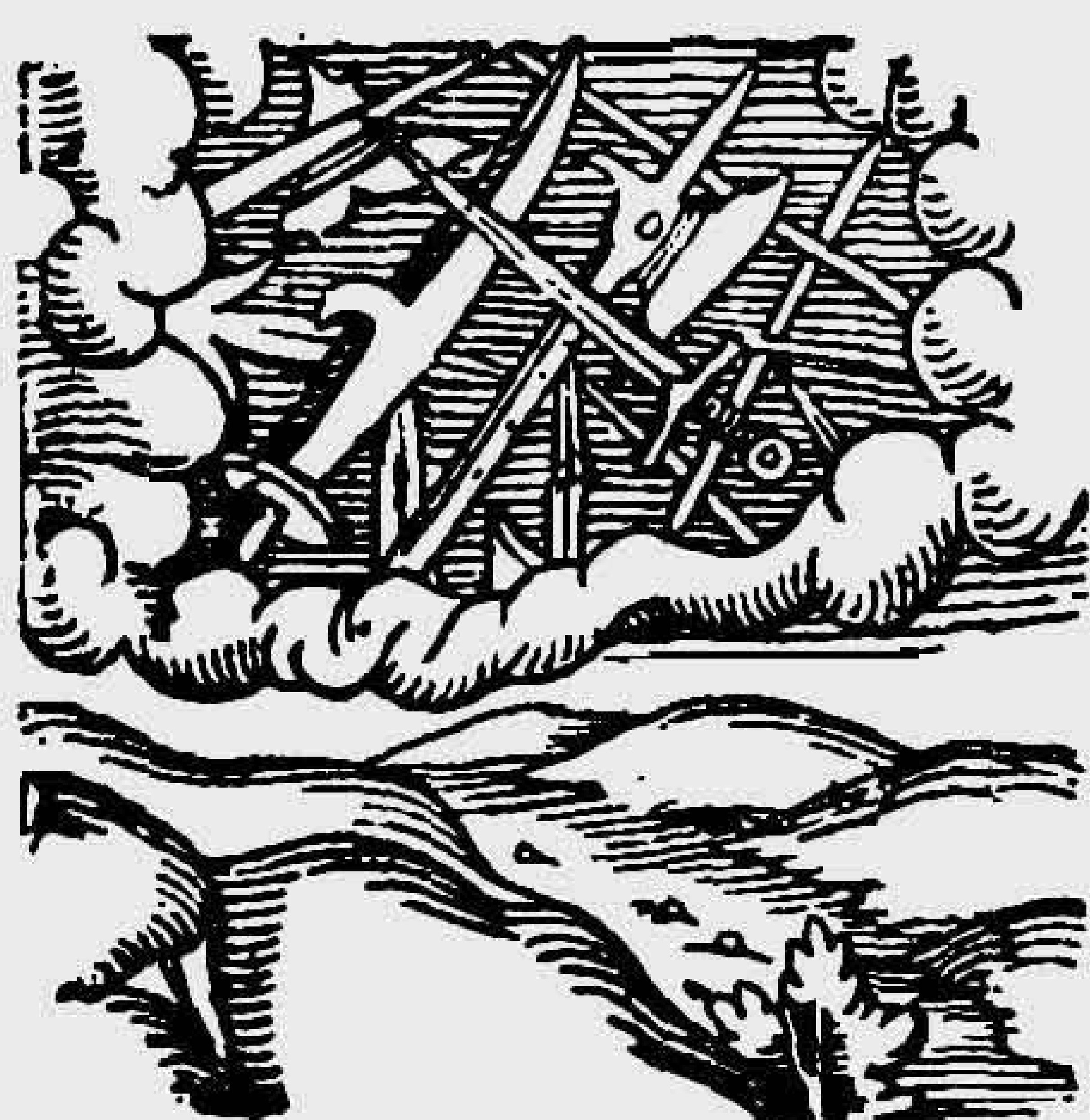
Interesul cu care urmărea publicul publicaţiile ştiinţifice şi pseudoştiinţifice este demonstrat mai cu seamă de multiplicarea ediţiilor lor, despre care Baltrušaitis a dat un catalog exemplificativ, care este suficient pentru a demonstra cum răspîndirea acestor publicaţii trebuie să fi fost, uneori, egală cu aceea a autorilor clasici[17]. O curioasă istorie cronologică a monstruosului este prelungită de la facerea lumii pînă în anul 1557 (*Prodigiorum ac ostentorum tam coelestium tamquam terrestrium chronicon*, a lui Lycosthenes, editată la Basel). Noi ne-am închipuit că monstruosul ar fi o prerogativă a epocilor mai îndepărtate; dar nu este aşa. Printr-un paradox datorat unei mai mari disponibilităţi de cunoştinţe relative la timpurile mai apropiate, spectrele cereşti, inundaţiile, ploile de pietre, de focuri, de animale moarte, naşterea unor animale sau fiinţe umane diforme, se înmulţesc cu trecerea timpului (şi tot astfel xilografiile lor), aproape ca şi cînd natura ar fi pe punctul de a se perverti din ce în ce mai mult în operaţiunile ei şi ca şi cînd vremea apocalipsului (continuu prezis şi invocat în perioada crîncenelor lupte religioase din *cinquecento*) ar fi, într-adevăr, iminentă. Din punct de vedere topografic, rezultatul este aproape identic. Poate nici o ţară, nici un oraş, nu este ferit de monştri, fiindcă în istoria lor mişună pretutindeni; şi astfel chiar prin avida cercetare a izvoarelor, această publicistică are rezultatul de a confunda şi mai mult anticul cu modernul, actualul şi realul cu legendarul şi evolutivul; unul confirmîndu-l,

---

* *Peşte-Călugăr.*



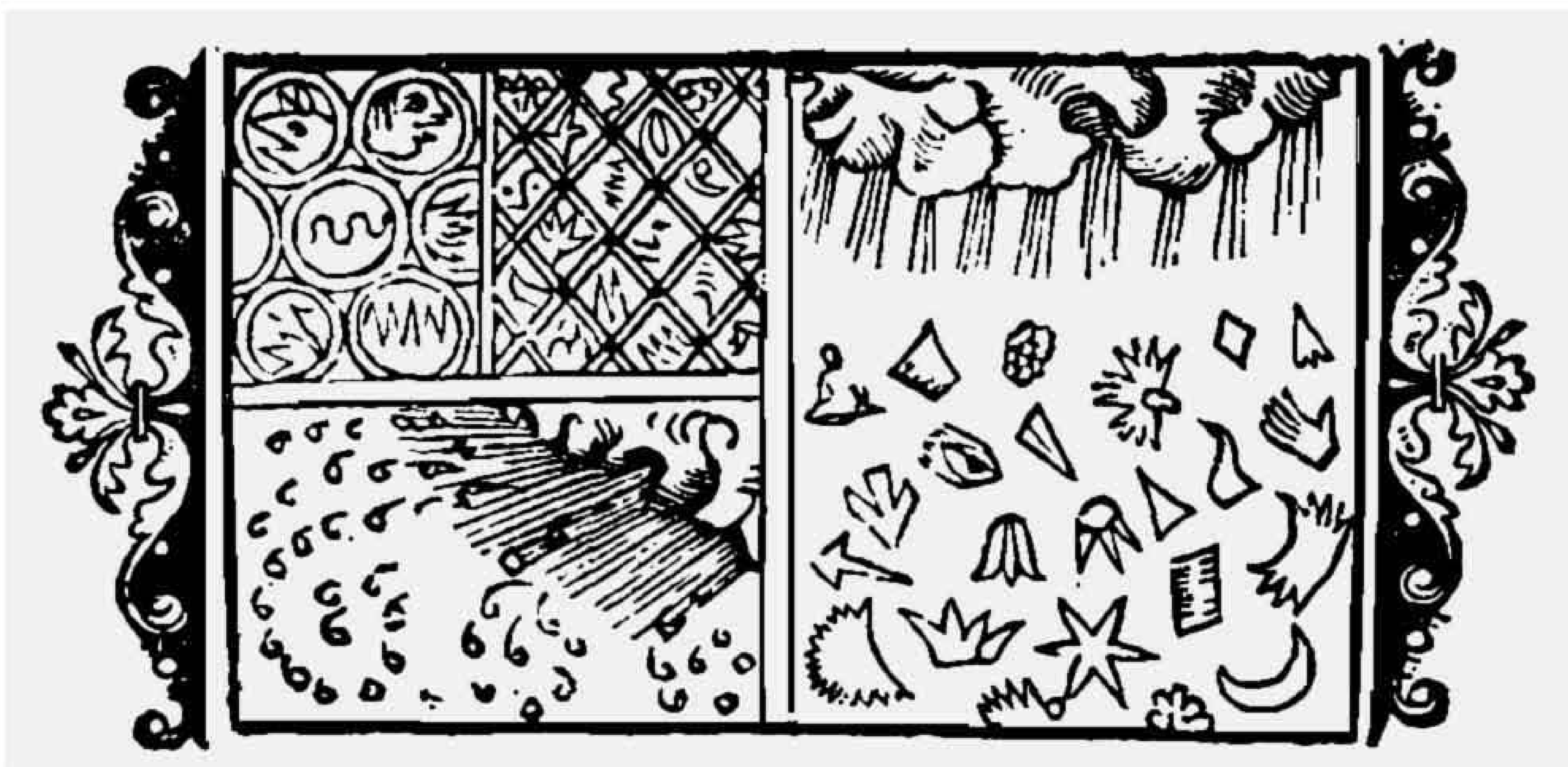





Minuni pămînteşti şi cereşti (după Licostene).

cu autoritatea sa, pe celălalt, într-un cerc închis şi orb, obsesiv.

Cei care dau cei dintîi credit monştrilor sînt în realitate înşişi oamenii de ştiinţă. Aldrovandi declară că a avut ideea să scrie *De Draconibus et Serpentibus*, de la un şarpe apărut pe teritoriul oraşului Bologna în 1572, cînd a fost ales papă Gregorio al XIII-lea, pe care el îl consideră, indi-



Imaginile misterioase ascunse în fulgii de zăpadă și în pietrele de grindină (după Olahus Magnus).

rect, răspunzător de această apariție. Scriitorii de călătorii sau cei care descriu țări depărtate (ca Olahus Magnus)[18] sînt convinși în mod absolut de existența unor asemenea monștri.

În ultimul capitol din Pantagruel (publicat postum în 1562), Rabelais face o lungă listă a minunilor din lume (și este curios să constatăm cum apare această tematică numai la sfîrșitul operei lui, dovadă a unui interes al publicului pentru povestirile neo-alexandrine de aventuri maritime și pentru minunile pămîntului, devenit acum insistent). În afara animalelor reale, descrise în zeflemea, el înșiră o serie de monștri imaginari (V, 30):

Am văzut lîna de aur cucerită de Jason ... Am văzut un cameleon întocmai cum îl descrie Aristotel și cum mi-l arătase, uneori, Charles Marais, medic ilustru din nobilul oraș al Lyon-ului, de pe Rhône; și cum acela nu trăia decît cu aer. Am mai văzut trei hidre, cum nu mai văzusem nicăieri altundeva. Sînt șerpi, fiecare cu șapte capete, unul deosebit de celălalt. Am văzut patrusprezece Păsări Phoenix... Am văzut pielea măgarului de aur al lui Apuleius. Am văzut trei sute nouă pelicani, șase mii de păsări seleucide, care mergeau în șir, înghițind lăcustele în lanurile de grîu; cynamolghi, argactile, caprimulci, tynnunculi, cronenotari, adică onocrotali cu gușa lor uriașă, harpii și pantere, dorcade, cemade, cinocefali, satiri, cartațoni, tarandi, uri, monopi,



Înfățișarea muzeului lui Ferrante Imperato, din Historia naturale *(Neapole, 1599).*

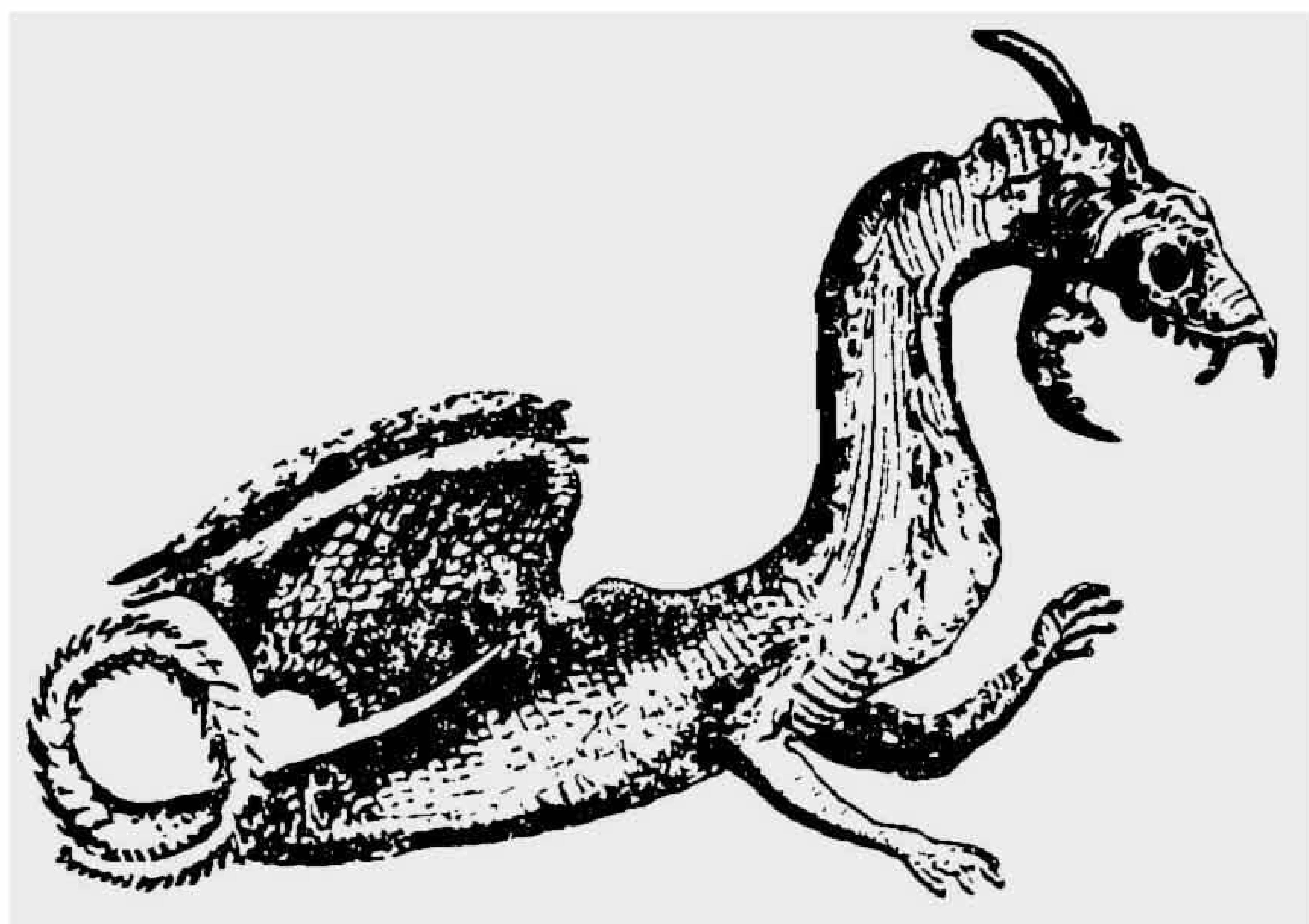
cai înaripați, cepie, neade, presteri, cercopitechi, bizoni, musmoni, bituri, orfioni, strigi, grifoni.

Ei bine, nu au fost necesari decît foarte puțini ani, pentru ca aceste animale mitice, existente numai în fantezia lui Elianus, Pliniu și a altor scriitori greci și latini, să devină comorile cele mai de preț din *Wunderkammern*[19] (Carmenati a numărat 250 numai în Italia) și să fie căutate și falsificate pe tot pămîntul, vii sau moarte, fosile sau în formă de schelete și apoi reproduse în xilografii și în gravuri cu același entuziasm al vînătorilor de relicve medievale. Este vorba de o vînătoare a rarităților, a singularului, de data aceasta nu morală, ci naturală[20], care-i angajează nu numai pe erudiți, dar și pe colecționari și ambasadori și care reușește să reînnoiască rapid iconografia tradițională a fantasticului și a monstruosului. Dar care reușește îndeajuns de greu să se desprindă de referirea, cel puțin inconștientă, la demoniacele *Metamorfoze* ale lui Ovidiu și la aceea a semnelor apocaliptice[21], continuu subliniată în polemicile religioase, sfîrșind astfel prin a accentua și dramatiza ideea, neoplatonică și fantastică totodată,

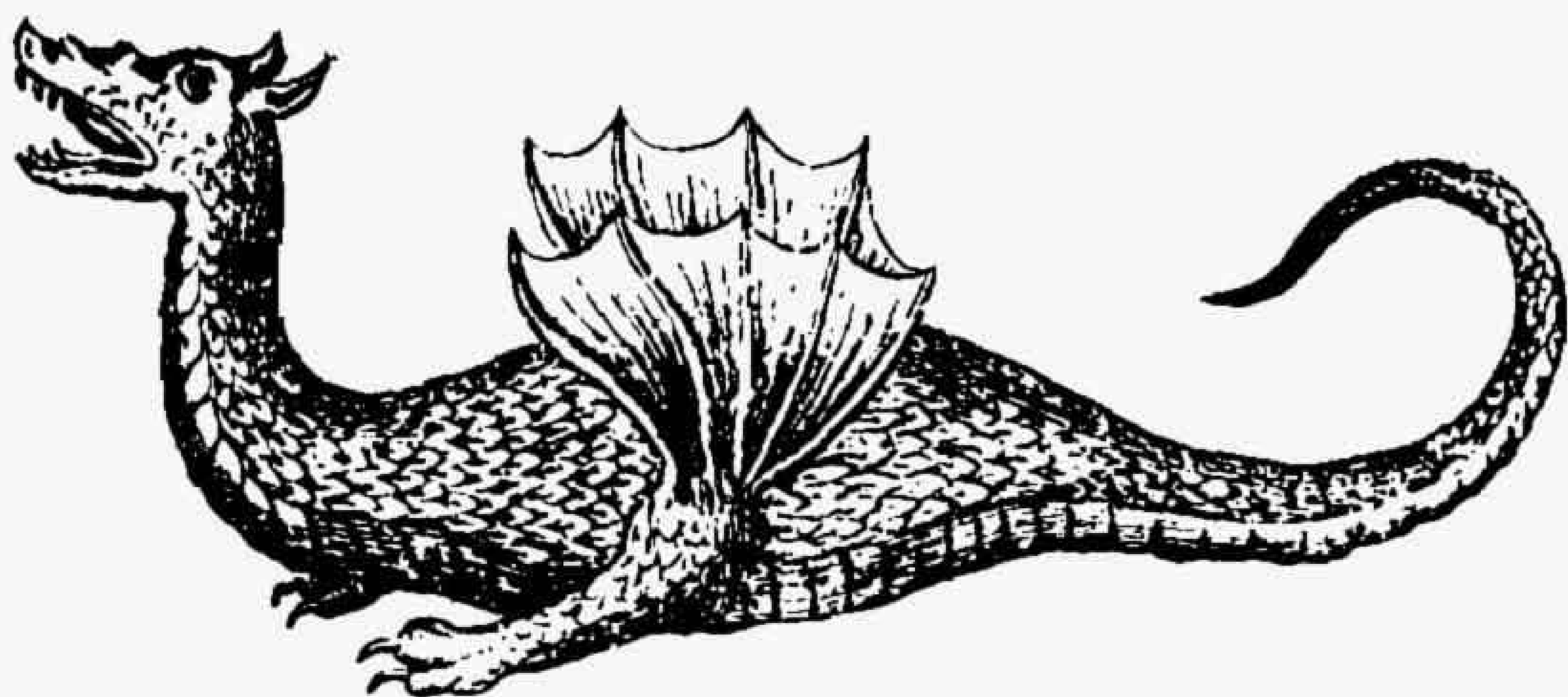
a unui cosmos plin de esenţe magice şi iraţionale, a cărui cunoaştere este chiar disperantă şi chinuitoare. Fascinaţia magică ce învăluia în *cinque* şi *seicento* ilustraţiile grafice ale acestor monştri naturali, este demonstrată de faptul — foarte bine pus în lumină de Baltrušaitis — că adesea ele au fost folosite pentru embleme morale sau purtătoare de noroc[22], sau în satira politico-religioasă.

Dar să revenim la artele figurative. Baltrušaitis a furnizat în sfîrşit un prim repertoriu iconografic al monstruosului din Renaştere, care arată că artiştii vizitau încă de pe acum cu mare atenţie aceste muzee, răspîndite şi căutate de turişti[23] în fiecare mare oraş. Dealtfel, le puteau fi suficiente, în multe cazuri, numai cărţile care descriau şi ilustrau, adesea într-un mod atît de eficient, încît să invite imediat la replici, plastice sau desenate, cum este cazul balaurului găsit în 1551 şi păstrat în muzeul Barberini din Roma, care pare unul din cei mai iluştri străbuni ai faunei heraldice şi ale fîntînilor manieriste-tîrzii:

quindecim palmorum longitudine, uno latus, duplici dentium ordine formidabile, binia pedibus, unguibus armatis, et totidem auriculis erant referta, foeta, squamis viridibus et submigrantibus, insuper alas ad volandum idoneas gestabant, cauda longa et intorta, subluteis squamis tincta; rictus dentibus



155 *Dragonul Barberini, 1551.*



Dragonul elvețian (după Kircher).

*acutis muniebantur, et quamvis haec non adeo inusitatae magnitudinis fuerint, poterant tamen in eam, quem paulo post trademus, molem excrescere cum tempore, cum quemadmodum et crocodili, ita et hujusmodi monstra semper crescere perhibeantur.**

Kircher este cel ce îl descrie[24], atestînd, puțin după aceea, de a fi fost el însuși martorul ocular al unei asemenea descoperiri: în 1660, un vînător, rătăcind prin mlaștinile din preajma Romei, a văzut zburînd un balaur mai mare decît un vultur: l-a nimerit cu o împușcătură și în schimb a fost atacat cu violență. Nefericitul erou al acestei lupte inegale împotriva forțelor oculte ale văzduhului a murit în aceeași noapte: cu trupul învinețit tot de otrava cu care-l infectase monstrul. Auzind această veste, un curios s-a dus acolo și a găsit balaurul putrezit, din care a putut totuși recupera capul. I l-a dus lui Kircher care, după ce l-a examinat, dată fiindu-i singularitatea, l-a expus numaidecît într-un muzeu[25].

---

* „în lungime de 15 palme și lățime de una, cu un șir îndoit de dinți înfricoșători, cu cîte două picioare, cu gheare înarmate, și cu tot atîtea urechi; erau prevăzute cu solzi verzi și alunecoși și purtau pe deasupra aripi potrivite pentru zburat, cu o coadă lungă și răsucită, mînjită cu solzi de culoare lutoasă; strîmbătura gurii vădea colți ascuțiți și deși nu erau de o mărime atît de neobișnuită, puteau totuși să crească cu timpul pînă la acea mărime, pe care o vom relata puțin mai departe deoarece se povestește că precum crocodilii, tot astfel cresc și monștrii de același fel". (în limba latină în original).

Dacă, de exemplu, confruntăm ilustraţiile care reproduc balaurul Barberini sau pe cel *helveticus* din volumele lui Kircher cu una din cele mai vestite ilustraţii de monştri cereşti, şi anume chiar gravura reprodusă aici, derivată dintr-un desen al lui Leonardo[26], şi deci mult anterioară, nu găsim diferenţe substanţiale. Avem chiar impresia că ilustraţiile după natură au fost integrate (în mare parte este vorba dealtfel de reconstituiri de resturi fragmentare), chiar în baza unor scheme comune, pur picturale. De altminteri artiştii din Renaşterea fantastică se documentaseră cu atenţie asupra unor insecte, fiare, zburătoare, studiindu-le analitic, pentru a le recompune după aceea părţile în entităţi fictive, mai mult sau mai puţin monstruoase. Balaurii, cînd sînt descoperiţi şi expuşi în muzee, nu sînt deci ceva neprevăzut. Ei corespund chiar, în mod deosebit, ideilor pe care artiştii şi scriitorii şi le făcuseră dinainte. Totuşi este o mare diferenţă între a-ţi imagina şi a vedea; între ipotezele asupra felului cum este făcută cealaltă jumătate a lumii, şi fotografiile transmise de sateliţi. Şi tocmai acesta este saltul care se realizează, în Renaştere, între fantezie şi realitate, realitate care, la rîndul ei, sfîrşeşte nu prin a dezminţi, ci prin a confirma fantezia în chip dramatic.



Luptă între dragon şi leu (gravură din prima jumătate a lui cinquecento).

Dar în afara animalelor, mai existau soiuri de specii noi şi în condiţii de viaţă neobişnuite, care tulburau fantezia Occidentului. Altceva decît negrii sau pigmeii din izvoarele clasice, dealtfel intraţi deja pe larg în artă, ca exerciţii de caracterizare şi uneori ca pretext pentru îndrăzneţe asocieri cromatice! Sînt foarte cunoscute descrierile şi ilustraţiile de oameni monstruoşi ale unui Megenberg (1470), Schedel (1493), Münster (1544) şi Gesner care se referă şi la miracole romane (1560), sau Aldrovandi, Liceti (1634) etc. etc. ale căror xilografii au servit şi pentru polemicile religioase, broşurilor cu prevestiri astrologice etc.[27] Mica Europă a creştinismului se află literalmente înconjurată de păgîni, care bat agresiv la porţile ei din Nord, din Est şi din Sud; este infestată de erezii incredibile, ca aceea scandalos de anarhică a adamiţilor împotriva oricărei tradiţii morale, care, goi, se lasă pradă orgiilor cu scopul de a înmulţi cît mai mult cu putinţă specia. Ei pătrund din Boemia în Germania şi nici un împărat nu reuşeşte să-i îmblînzească.

Boem, care publică în 1520 prima lucrare modernă de antropologie comparată, concepută cu o oarecare metodă, *Mores, Leges et Ritus omnium gentium*[28], se opreşte îndelung, tratînd regiunile pe care le cunoaşte personal, asupra folclorului. El atestă păgînismul populaţiilor baltice, caracterizat de cultul focului şi al şerpilor, se ocupă de curioasele tipuri locale de locuinţe şi descrie o întreagă serie de ceremonii sezoniere: de la adorarea de către saxoni a lui *Irminsaul, Universalis Columna** pentru ei — devenită în altă parte copac al belşugului, — la ofrandele de Crăciun din Franconia, la fumigaţiile împotriva demonilor făcute în noaptea de Bobotează, la mascaradele carnavaleşti, adesea demonice, la roţile aprinse rostogolite din înaltul munţilor, pentru a imita căderea soarelui sau a lunii[29], la dansurile în jurul focului în noaptea Sfîntului Ion, la cultul şi la

---

* Ambele noţiuni au semnificaţia simbolică de stîlpi de susţinere a lumii, *axis mundi*. N.T.

împodobirile plantelor. Cînd se povestește despre asemenea obiceiuri, observă Boem, ele par *inanes fabulae**. Dar omul din Renașterea tîrzie are la dispoziția lui episoade care revelă, amenințătoare și apropiată, în același Occident, la abia cîțiva kilometri de Roma, prezența unei alte specii umane, care trăiește sub pămînt. Antimiticul, tehnicistul Agricola[30], vorbind despre animalele de sub pămînt (1561) întreprinde o lungă divagație asupra troglodiților, citînd cele mai variate izvoare antice dar mai ales referindu-se la sibile, ale căror peșteri au continuat dealtfel să solicite fantezia populară, dar oprindu-se asupra unor reale așezări protoistorice medievale, în genere abandonate[31], la peșteri, poate de origine preistorică, *„ab habitatoribus nunc deserta ... et vacua“***, dar în care se găsesc săpate în piatră sobe, camere, lavițe, staule, iesle, porți, ferestre; el citează chiar și unele biserici rupestre, cu mai multe nave, care se găsesc dealtminteri și în Etruria, în afara temeliilor romane, și a beciurilor medievale, încă locuite în diferite orașe din Germania în timpurile acelea.

O sută de ani mai tîrziu, Kircher, indicînd cu precizie anul (1659) și localitatea (necropola etruscă din Polimartium) povestește că ar fi văzut fum care ieșea din pămînt în mijlocul cîmpului: crezîndu-l de origine vulcanică și cerînd informații, a obținut cu un surîs acest răspuns: *„Hi quod vides fumos, non sunt terrarum evaporationum, sed sunt fumi qui subterraneorum habitationum caminos in hisce pratis exitum suum sortiuntur...“****

După care, omul de știință coborî printr-o deschidere în cripta subterană și descoperi acolo locuințe perfecte (poate morminte etrusce adaptate) cu paturi, scaune, dulapuri, totul săpat în tuf. Era vorba, comentează Kircher, de țărani care *„omnes agricolturae operam dant“*****; totuși nu se

---

* Basme ireale.

** „Părăsite acum... și goale“.

*** „Aceste fumuri pe care le vezi nu provin din evaporările terestre ci sînt fumuri care își aleg locul de ieșire prin hornurile locuințelor subpămîntene în aceste grădini“.

**** „toți se consacră agriculturii“ (în limba latină în original).

poate abține să nu facă apel la poveștile medievale cu spiriduși ieșind din pămînt, cu spectre și demoni[32]. Olahus Magnus, dealtfel, încă din 1555, reprodusese, într-o gravură, demoni ce ajutau în munca lor un grup de mineri: într-o formă foarte apreciată de exploatare economică a lumii de dincolo.

Citatele pot continua mult, dînd loc, aproape, unei adevărate antologii care ar putea interesa extraordinar pe un cititor de astăzi, dat fiind că situația noastră morală este, poate, identică. Atunci ca și astăzi, progresele explorării științifice au provocat mai mult neliniște decît seninătate, au distrus un echilibru, nu numai raționanl dar și emotiv, reînviind în noi înșine nu numai demonul instabilității și al nesiguranței, dar și groaza de infinitul universului: prea vast pentru a-l putea cunoaște și pentru a-l stăpîni mintal, prea nedeterminat pentru o delimitare, prea puternic pentru a-l îmblînzi sau a-l controla, prea irațional și imprevizibil pentru a permite un dialog reciproc și o extensiune pînă la el a structurii noastre logice[33]. Iată de ce latura magică mai continuă să predomine în cosmologie de la caldeeni pînă la bazele rachetelor spațiale; și impresia de ansamblu, care derivă din aceasta, continuă să fie tragică, macabră, dezgustătoare, cel puțin în literatură și în arte.

Dar să lăsăm altora aceste reflecții; scopul nostru era numai acela de a indica rapid vitalitatea fantastică și sugestivitatea emotivă a contribuției oamenilor de știință din secolele al XVI-lea și al XVII-lea și, în același timp, încă extraordinara apropiere și contopire cu lumea miturilor, fie populare, fie atestate de scriitorii greco-latini. Basm, știință, literatură, sînt asociate în mod intim: pentru a susține autenticitatea unui document, aproape toți autorii se servesc, în mod paralel, — ca de izvoare deopotrivă de autorizate — de citate clasice și de referiri la legende, cele mai multe hagiografice: adică dinainte confirmate, sub toate punctele de vedere, ca o materie demnă de crezare. Citatele devin din ce în ce mai nume-

roase și mai variate, autorii descoperiți, tot mai numeroși, în timp ce mișcarea editorială face accesibile, pretutindeni, textele antice și moderne[34].

Paradoxal, și filologia, dacă pe de o parte liberează trecutul de legendă, arătînd, de exemplu, ca fiind falsă donația lui Constantin, reușește, în alte cazuri, să fie o punte spre fantastic. Între timp, filologul din Renaștere continuă adesea să-i descompună, aproape în fișe, pe autorii clasici, spicuind știrile cele mai curioase și aducînd pe un prim plan baza iraționalistă, magică, a lumii clasice: nu există diversitate substanțială de informații între recuperarea superstițiilor și credințelor antice, realizată de erudiții din *cinquecento* și acela împlinit cu intenții mai științifice de istoricii moderni[35]. Raționalismul antic este mai ales un fapt de sinteză, de echilibru psihologic și total; după ce coșmarul e descompus în factorii lui, demoniacul predomină din nou.

Chiar lingvistica, etimologia ne oferă rezultate monstruoase. Baltrušaitis[36], în legătură cu xilografiile, care ilustrează monștri, din *Libro della Natura* a lui Conrad de Megenberg, o carte atît de reușită încît s-a bucurat de șapte ediții succesive, între 1475 și 1499, și cu alte texte analoage, observă că:

chiar în nomenclatura și în descrierile animalelor, oferite de izvoarele antice (Aristotel, Pliniu, Solinus, Fiziologul) și medievale (Isidor, Avicenna, Albertus Magnus), desenatorul află rațiunea celor mai absurde compoziții ale sale. Interpretate etimologic, exemplarele normale se preschimbă în monștri. Cîinii de mare *(canis marinus)* și focile *(vitulus marinus)*, moluștele *(lupus marinus)* și crustaceele *(mus marinus)* lui Pliniu, devin cîini, viței, iepuri și șoareci, cu aripi și solzi. Caracatița lui Aristotel (ποος = picior) este prezentată ca un pește cu mai multe picioare. Stridia *(struthiocamelus)* ca o cămilă înaripată, mai degrabă asemănătoare unui măgar. Cameleonul *(chamaileon*, leu care se tîrăște pe pămînt) este și el un patruped, un fel de oaie, cu aripi de pasăre, în timp ce

delfinii, care după cei vechi erau pești cu ochi pe spinare și gura pe pîntec, și a căror voce s-ar asemăna cu suspinele omenești, sînt încarnați de sirene marine, tot atît de diforme; chipul lor nu are decît un nas, ochii le stau la spate, pe umeri, și gura, cu doi colți, pe piept.

Dsigur, cel ce persistă este evul mediu fantastic, dincolo de orice continuitate directă. Dar cînd se confruntă aceste ilustrații cu acelea ale bestiariilor medievale, ne miră că întîlnim o mai mare agresivitate și violență, o mai mare teamă de monstruos, și în același timp un oarecare sadism în reprezentarea lui. E posibil chiar ca pescarii și marinarii să fi făcut haz de aceste desene fără noimă. Dar monștrii, difuzați astfel prin xilografii, trebuie să fi pătruns adînc în imaginația populară și a celor care aveau posibilitatea unei confruntări directe (ca și, dealtfel, a pictorilor înșiși). Nu trebuie de asemenea să uităm că aceste cărți se adresau medicilor (cu care toți, săraci și bogați, erau în contact), preoților care aveau o spoială de cultură, avocaților și notarilor, adică unor persoane în contact direct cu poporul.

Erau clase foarte susceptibile la superstiții, cum o arată, de exemplu, interesul și spaima lor, în fața vrăjitoriei, un fenomen care a avut, desigur, în *cinquecento*, întinse rădăcini livrești, și asupra cărora trebuie, de aceea, să ne oprim. Va fi suficient să anticipăm, cum dealtfel am remarcat de mai multe ori, că publicistica împotriva vrăjitoarelor a avut, în realitate, mai mult rezultatul de a le înmulți decît de a le împrăștia: și aceasta tocmai datorită sugestiei textelor propuse, care, printre altele, prezentau adînci, tulburătoare și într-un oarecare sens foarte nobile afinități istorice cu lumea clasică și preclasică, furnizînd amănunte și detalii tot mai rușinoase, obscene, sugestive și fantastice[37]. Mai puțin frecvent s-a amintit cum această publicistică nu numai că a stimulat vrăjitoria, dar a precizat-o și practic a creat-o ca fenomen de importanță culturală. Este adevărat că la răspîndirea ei au contribuit motive religi-

oase (ca, poate, teroarea din cauza eclipsei din 1485)[38], și sociale (din mai multe mărturii se poate deduce că vrăjitoria s-a organizat în unele locuri ca sectă politico-religioasă independentă)[39] dar aceasta a fost, înainte de toate, o creație, pentru a spune astfel, literară. Decada în care ea se reafirmă (1487—1497), nu întîmplător, este aceea a primei expansiuni a tiparului și, curios, a marilor opere ezoterice neoplatonice. Împărtășim cu totul (și o vom demonstra din punct de vedere iconografic) fina observație a lui Robert Léon Wagner[40]: „Tiparul difuzează în toate direcțiile idei și cuvinte care, înaintea folosirii lui, nu ajungeau decît la un cerc restrîns de auditori; el stîrnește și entuziasmează controversa ... Face accesibile publicului literat unele teme noi, sugestive, care înflăcărează imaginația și o aduce pe marginea unor noi perspective". Ne putem întreba pe bună dreptate dacă acest fenomen ar fi avut tot atîta virulență și autoritate fără interesul prinților și curților, ca aceea din Viena[41], sau al filosofilor, ca Pico della Mirandola, sau al maeștrilor ca Paracelsus, convinși că bătrînele, necromanții și țiganii dețin „cunoștințe fundamentale, necunoscute la școală sau disprețuite de ea în mod greșit". Subliniază Wagner[42]: „Tiparul alimentează o curiozitate pe care o solicită unele probleme obscure, de ordin fizic și metafizic: el favorizează discuția, controversele, și contribuie astfel, într-un fel indirect, fie a face comuni unii termeni necunoscuți înainte de el, decît de specialiști, fie a populariza noțiuni pe care tehnicienii încearcă în prealabil să le definească". Cît despre imagistica relativă la vrăjitoare, putem anticipa procesul care se desfășoară afirmînd că este analog și paralel, și se alimentează cu izvoare mai mult literare decît vizuale. Încă din evul mediu tîrziu se complică și se îmbogățește, după cum arată actele procesuale sau decretele, mai întîi în legătură cu hagiografia, apoi cu romanele cavalerești, deci, direct, cu literatura clasicilor. În primele decenii ale secolului al XVI-lea, chiar prin impunerea iconografiei popularizată de faimoasele ilustrații

ale micului tratat *De lamiis et phitonicis mulieribus* al lui Ulrich Molitoris (Constanța — Elveția — 1489) și prin asociație cu lumea demonilor, vrăjitoarele sînt identificate pictural cu harpiile etc. și cu monștrii cu cap de femeie și corp de șarpe „slabi, diformi, de culoare pămîntie, cu ochii *ieșiți din orbite*". Apar astfel faimoasele stampe ale lui Dürer, Baldung și Agostino Veneziano, bronzurile lui Riccio, despre care am vorbit mai sus, și așa mai departe, pînă la extraordinarele (și excepționale în seria redusă de reprezentări pe această temă) vrăjitoare ale lui Salvator Rosa și ale lui Goya, pentru ca apoi să dispară și să dea naștere în secolul al XVIII-lea modei noi a vampirilor. Evoluția magiei spre pandemoniu, chiar dacă recunoaștem importanța influenței nordice, este totuși paralelă, fie peste Alpi, fie în Italia, așa cum a subliniat în mod just A. Peltzer[43]. Oriunde, orgiile vrăjitoarelor devin obscene și monstruoase; și la ele asistă chiar și specia de monștri din tentațiile demonice și ilustrațiile științifice, unele și altele, cum s-a văzut, exemplificate cu realitatea, este adevărat, dar cu caractere care depind mai mult de *auctoritates* literare, decît de observarea fără prejudecată a lumii naturii.

O asemenea metamorfoză progresivă se constată la vise, subiect nu mai puțin favorit decît vrăjitoarele, pretabil la interpretări contemporane și discuții filosofice. Asupra acestora există numeroase tratate și chei, incluse în textele medicale, de filosofie sau chiar și în opuscule. Din ele aflăm cum visele se schimbă fie în imagini, fie în caracterul emotiv, fie în interpretări. Din ce în ce mai mult ne îndepărtăm de acea senină toropeală tipică nudurilor venusiene sau nimfelor giorgionești, simbol de fericire eternă și extatică. Cine doarme, întrezărește dincolo de cortina simțurilor imagini profetice de dezolări și de dureri profunde, sau, mai firesc, o fenomenologie contorsionată și ambiguă, pe care nici o interpretare nu reușește să o organizeze într-un mod coerent, și în care mișună ființele diforme ale basmelor. [illegible]

Un studiu asupra iconologiei viselor din Renaștere, ca acelea dedicate grecului Artemidor, ar fi mult mai puțin paradoxal decît ar putea să pară dacă l-am propune acum, și tot pe atît de extrem de interesant. Într-un oarecare sens, Renașterea care, după Burckhardt, ar fi transformat totul într-o operă de artă, a făcut și din visele ei o capodoperă. Nu mă refer aici la curioasele sfaturi asupra dietei ce trebuie respectată pentru a avea visele dorite, propusă, de pildă, de Della Porta[44], ci la înfricoșătoarele viziuni, mai sus citate, ale Hecubei și ale lui Loth, care dorm pe fundalul patriei lor distruse de foc, sau la extazele mistice, care se vor înmulți în secolul al XVII-lea; sau la curiosul raport între vis și inspirația artistică, limpede în poeziile lui Michelangelo (după demonstrația pe care se pregătește să ne-o ofere prietenul Clements), subînțeles poate într-unele din operele sale figurative: ca motivul freudian al sufletului ridicat în zbor de o acvilă, foarte îndrăgit de basmul popular[45], și pe care îl știm că e de origine iraniană. Tot atît de important este, prin imitație clasică, dar cu viguroase alterări, tema visului în tragedie și în teatru în genere, spectacol care este prin el însuși „vis“ și vedenie, în forma mai ales a *intermezzo*-ului sceno-tehnic, bazat pe viziuni și apariții cerești și infernale.

Lipsit de ele, sau necunoscînd studii de ansamblu despre acest subiect, nu-mi este posibil decît să dau o exemplificare foarte rapidă a metamorfozei interne, pe care visul (în mod tipic o „imagine“) și interpretările lui (care sînt un caz tipic de exegeză simbolică), le suferă de-a lungul procesului general urmărit de noi.

Pînă aproape de sfîrșitul secolului al XVI-lea, interpretarea viselor pare să se fi sprijinit în primul rînd pe medici, mai mult decît pe exegeza emblematică, pe studiile asupra atributelor zeilor antici, și amintirile tragediilor lui Seneca. Încă din antichitate, renumiții medici stabiliseră un raport între imaginile onirice și starea sănătății diferitelor părți ale corpului. Astfel, în tratatul hipocratic, *Despre Dietă*[46], a visa pămînt înseamnă

a te gîndi la carne, un rîu, la sînge, un copac, la organele genitale. Este vorba de o ușoară simbologie asociativă care își ascunde fără succes originile cosmologice. Cu aceasta, natural, nici scepticul Artemidor[47] nu excludea posibilitatea profețiilor, în somn, chiar dacă de cele mai multe ori ele erau comunicate de mesageri înalți și cu o înfățișare nobilă, uneori cărunți și venerabili, ca mesagerii din teatru. A visa ochi, de exemplu[48], „pentru cel ce are copii, înseamnă că ochii lor se îmbolnăvesc, pentru că ochii sînt asemenea copiilor, sînt frumoși și întocmai ca o călăuză merg înaintea trupului, așa cum fac copiii cînd părinții lor îmbătrînesc". Totuși, profeția cea mai comună a acestui vis este, după el, o amenințare de orbire.

La Cardano constatăm în vise o infiltrare din heraldică și inscripții: steaua și soarele sînt simbolul dreptății, ca pe drapele. Metalele, apoi, sînt interpretate dintr-un punct de vedere alchimist; cometa este semn de *metus, stupor, facta regum*[49]*. Hotărît romantică este conexiunea stabilită între mormîntul familiei și destinul celor vii: *sepulchrum dirutum videre est dominos eius in exilium mitti***. Nu vor lipsi, pentru multă vreme, nici unele fragmente savuroase de umor popular, legate de polemica împotriva femeii (mai ales dacă o asemenea femeie este soție):

cum uxore aliena concubere = lucrum
*cum coniuge concubere = anxietatem, latrocinium et litem.****

Într-un tratat din 1530 (*Clefs des Songes*[50] al lui Jean Tibault), componentele exegezei sînt chiar mult mai numeroase. Unele, dar relativ puține, rămîn de origine medicală, de exemplu: „A visa că ești un copac, înseamnă boală", „A bea apă murdară, înseamnă boli grave"; altele sînt de

* „Teamă, uimire, isprăvi ale împăraților" (în limba latină în original).

** „Faptul de a trimite pe stăpînii lui în exil, este ca și cum ai vedea un mormînt surpat" (în limba latină în original).

*** A te culca cu o soție străină = cîștig,
a te culca cu propria soție = neliniște, furt, ceartă.
(în limba latină în original).

inspirație populară: „A vedea un călugăr, înseamnă nenorocire" (și se pare că erau o mare plictiseală pe atunci călugării din cauza cerșetoriilor), altele sînt dramatic veriste, într-o Europă obsedată de Inchiziții și de curțile de justiție: „Clopote dacă auzi, înseamnă defăimare". „A scrie ceva pe hîrtie. înseamnă o acuzație". Sînt apoi mai interesante, pentru scopul nostru, asocierile mai complexe, ca aceasta: „Copaci doborîți la pămînt înseamnă neplăcere", evocînd cultul plantelor; „A tăia slănină înseamnă moartea cuiva", frază suspectă de magie simpatetică; și: „A vedea un balaur înseamnă cîștig", frază care ne amintește de balauri ca protectori ai comorilor din basme. Trebuie să subliniem și unele semne stranii de misticism: „A adora pe Dumnezeu înseamnă bucurie", „A-l crucifica pe Isus Cristos înseamnă boală".

Este suficient un ultim mic pas spre noi, pentru ca visul să capete, poate și din cauza depozițiilor vrăjitoarelor, o imagistică demoniacă: termenul de *incubo* (coșmar) cu care noi definim visul înfricoșător, îl arată într-adevăr pe diavol care o violează pe frumoasa semiadormită, pîngărind-o cu sămînța lui de gheață. Contribuția tragediei antice a trebuit să fie tot atît de decisivă în această goană spre spaima nocturnă și a dus la o simbolistică abstractă, dramatică, compozită, care curînd se va transforma într-o cabală anxioasă, pentru a se complica din ce în ce mai mult, într-un mod aproape indescifrabil. O cabală, într-un oarecare sens, mai demoniacă și mai înspăimîntătoare decît diavolul însuși, ea fiind mai puțin explicită în semnificațiile sale, mai legată de psihologia adîncului. *Orazia* lui Aretino (1546) dă un exemplu de forță preshakespeariană:

Am văzut pe pămîntul mîndrelor noastre lăcașuri
Trei torțe aprinse cu strălucitoare lumini:
Dar aceea care ședea în mijlocul celorlalte,
Ardea întocmai ca un foc
Așa cum ard luminile în preajma unor statui,
Și stînd așa iată apărînd
 Trei mînioase vînturi

Cu chip oribil, negru și cu coamele
Pe frunte, zbîrlite și aspre
Pline de ură, de putere și furie,
Din hîdele lor guri ieșea
Un șuerat oribil, un țipăt furibund.
Și în timp ce acest spectacol groaznic
Atrase asupră-i ochii mulțimii
Iată că o suflare a respirației lor stinse
Două din minunatele lumini.
Două ea stinse și în cenușă le prefăcu
Apoi iute făcu și a treia să dispară
Și astfel pieiră toate...

Citind aceste versuri se uită cu totul banalitatea episodului: trei torțe stinse de vînt. Adevărul este că emblematica, în ciuda forței sale magice reprimate, a pus stăpînire pe vis, în care pătrunde acum cu toate reînviatele atribute ale unor culte foarte îndepărtate, asociate haotic, reevocînd, poate, tragice amintiri atavice: aceleași din cauza cărora, lumina stinsă, în natura moartă, va rămîne de-a lungul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea ca un sfîșietor *memento mori*. Visul, dintr-un spion al unei stări fizice, se transformă într-un spion psihologic, dar prin aceasta devine întunecos, funest, îngrozitor. Dealtfel și psihologia, în secolul al XVI-lea, se complică într-un mod exasperant. Avem dovada în învălmășeala imaginilor asociate cu memoria și cu conceptele în mnemotehnică, pentru care va fi suficient deocamdată să ne referim la Paolo Rossi: „În locul imaginilor casnice de obiecte uzuale, de animale, de oameni cunoscuți *(ponas unum Petrum quem tu cognoscas)**... de tinere fete, în mod solemn își fac apariția, în tratatele de *ars memorativa*, ulterioare primei jumătăți din *cinquecento*, marile personaje mitologice, figurile care simbolizează anotimpurile și constelațiile, imaginile vechilor zei", singurele, după cum spune Tasso, (1594) care stîrnesc „uimire și admirație"[52].

*

---

* „Să luăm de exemplu numai pe Petru pe care tu îl cunoști" (în limba latină în original).

S-ar mai putea descrie multe alte fapte analoage: dar în mod substanţial procesul rămîne acelaşi. Renaşterea recuperează, mai mult instinctiv decît logic, fondul esoteric pre-clasic, servindu-se de orice mijloace aflate la dispoziţia sa. Dar rezultatul, mai mult decît o recuperare, este mereu o reinvenţie. Un foarte tipic exemplu sînt măştile din *commedia dell'arte*[53] a căror origine este teribil de complexă şi al căror rezultat final este absurd din punct de vedere istoric. Exista odată ce-i drept, o incertă tradiţie — *giullaresca** adică spectacole distractive populare (asupra cărora vom reveni) derivînd probabil direct de la mimul antic tîrziu; au existat, încă din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, spectacole cu participarea unor actori profesionişti (acest lucru este sigur pentru comediile reprezentate la Veneţia în al doilea deceniu al secolului al XV-lea, de către Frulovisio)[54]. Reluarea comediilor clasice, la Ferrara şi în alte centre, pare să fi dat impuls meseriei teatrale, favorizînd revenirea tipurilor şi a caracterelor antice, dat fiind şi interesul faţă de fizionomistică, faţă de temperamente etc. Şi vedem astfel renăscînd măşti de scenă foarte apropiate de cele atestate de scriitorii antici: ca *mimus centunculus*, de la care ar veni, după unii, costumul lui Arlecchino, tipurile Atellane-lor etc., dar fără ca ceva să indice o continuitate tradiţională[55]. Este mult mai probabil ca aceşti comici ai Renaşterii să se fi modelat ei înşişi în baza cunoştinţelor pe care reuşeau să le adune de ici şi de colo, asupra celor mai renumiţi actori antici, sperînd să obţină astfel o autoritate şi, într-un oarecare sens, o protecţie. Dar cu toate acestea, substanţa lor rămîne totuşi tipic modernă şi europeană. Discuţia este valabilă, probabil, pentru toate aspectele pe care le-am expus pînă aici. Nu au fost mai întîi izvoarele antice, şi apoi derivate din acestea, esoterismul, fantasticul,

---

* În ital. *giullari* înseamnă bufoni de curte, jongleuri. Deci jocuri, dansuri, cîntece vesele (în latină, *Jicularis*). N.T.

magicul renascentist. Ci noua vocaţie ezoterică a timpului a permis citirea şi înţelegerea acelor izvoare; aşa cum, pe de altă parte, dorinţa de cunoaştere a lumii naturale a dat impuls studiului şi publicării geografilor şi naturaliştilor antici, chiar dacă inspirau puţină încredere. În genere, în trecut, se caută totdeauna confirmarea a ceea ce se bănuieşte şi într-o măsură se ştie. Erudiţia, filologia, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea ajung să concretizeze lumea basmului, precizînd-o într-atît încît să o creeze din nou. Nu este desigur o simplă întîmplare că numai la sfîrşitul secolului al XVI-lea, cu Basile, a început să se culeagă basmele din textele scrise.

*

Influenţa vastei şi complexei *imagerie* antirenascentiste asupra artei, pe care am reuşit să o analizăm numai în parte şi prea repede, a putut să opereze în diferite moduri: asupra artelor, înainte de toate, permiţînd o altă interpretare, adesea magică şi opusă celei literare şi erudite, a unei serii de opere, avînd prin „schema" lor sau prin iconografia lor, o rădăcină fie cultă, fie populară. În al doilea rînd, furnizînd subiecte, cel puţin iconografice: şi aceasta începînd mai ales din momentul în care revoluţia ştiinţelor naturale a ajuns, vrînd-nevrînd, să reevalueze mare parte din această tradiţie, de la povestirea orală la ilustraţie, sau chiar la stampă (aceste cărţi ştiinţifice, asupra cărora vom reveni, au constituit, poate, cea mai grandioasă încercare de activitate editorială de lux şi internaţională, din toată istoria graficii). Este deci foarte probabil ca de la aceasta să fi derivat sugestiile precise ale artiştilor despre felul în care să se reprezinte, de exemplu, un balaur şi în acelaşi timp o indirectă invitaţie pentru reprezentarea de scene mitologice sau literare, în care aceste ingrediente ar putea face o impresie foarte frumoasă: ca *Andromeda salvată de Perseu* de Tiţian (*Wallace Collection*, Londra), sau *Ruggero care o salvează pe Angelica*, poate de Gerolamo da Carpi (Colecţia

Kress din New York). Dar și în artele minore, în bijuterii, în ornamentația arhitectonică, aceste ingrediente au avut o șansă nebănuită: atîta încît să se răspîndească și să devină imediat mai mult decît o modă, o obișnuință. Cine nu își amintește totuși de originea lor, cînd întîlnește, chiar înaintea mult prea seninei *Loggia degli Innocenti* a lui Brunelleschi (a cărei destinație umanitară este mascată de perfecta, aproape arcadica muzicalitate a structurilor), monstruoasa și diforma fîntînă a lui Tacca, are în mod vădit impresia unui strident contrast între două civilizații, mai mult decît între două stiluri.

Totuși al treilea fel de raport, între basm și artă, este poate cel mai important și decisiv. Chiar dacă uneori derivă, cum am presupus, din descrierea unui obiect, povestirea este totuși semnificativă: nimic nu se întîmplă fără consecințe grave și, în genere, fără un ritm emotiv care alternează neliniștea și destinderea, groaza și fericirea. Basmul înfioară aproape totdeauna, chiar dacă se termină cu bine. Or, tocmai acest ritm al poveștii, odată cu triumful Renașterii, ne introduce în toate formele de artă care sînt influențate de ea și chiar și în multe episoade de evocare arheologică. În literatură cazul tipic este curiosul tratat figurativ apărut în climatul lui Ciriaco d'Ancona și Mantegna, mascat în chip de poveste, care în loc de a se limita la descrierea monumentelor și imaginilor, trenează în analizarea reacției vizitatorului în fața lor, adică *Hypnerotomachia Polyphili*, de Francesco Colonna[56]. Este foarte instructiv să urmărim pe Polifilo chiar în procesul lui, aproape de inițiere, în care trece prin labirinturi, pe punți ale diavolului, prin palate fermecate locuite de zîne binevoitoare și monștri, deși itinerarul lui se desfășoară între o scenografie de arhitrave sau într-un peisaj virgilian.

Eu am privit un munte nu prea înalt cu un povîrniș lin, acoperit în întregime de frunze de copac, verzi și bogate, arbuști, fagi, stejari cu ghindă

etc. Apoi înspre cîmpie mi-a apărut altă vegetație, cu arbori unul mai straniu decît celălalt, alcătuind cu toții o umbră răcoroasă și densă...

... În cele din urmă am descoperit o văgăună atît de întunecoasă încît nu îndrăzneam să intru. Cînd eram gata să mă întorc, iată că am auzit ca un scîrțîit de oase și crengi care se frîngeau. Am stat să ascult în continuare și mi s-a părut că cineva ar tîrî un bou mort, apoi aud un șuierat de șarpe. Am înmărmurit. Mut și cu părul măciucă, voiam să mă liniștesc și să mă conving că trebuie să intru în locul acela întunecat. Dar vai mie, nefericitul, am văzut deodată tocmai în pragul intrării, nu un leu șchiop ca la Androdop înaintînd spre văgăună. Ci un înspăimîntător Balaur cu limbile scoase, care șuiera, cu fălci și dinți puternici și aripile zbîrlite pe spinare, solzi groși și o coadă lungă, se strecura afară...

Cînd să mă apropii de intrare, ca să privesc dacă nu cumva groaznicul balaur mă urmărea pe mine, lumina a dispărut. Iar eu m-am trezit în bezna adîncă a peșterii.

Dar iată că am început să văd puțină lumină. Spre ea, vai mie, m-am îndreptat atunci cu toate puterile și am zărit un opaiț atîrnat în veșnicie acolo pe un altar... Nerăbdător să văd lumina aceea mai bine, nu fără o cumplită groază, am rămas din nou învăluit în întuneric, fiindcă lumina, deși ardea continuu, aerul dens și rău îi era dușman...

Așezate unele lîngă altele, aceste puține episoade cuprinzînd întîmplarea îndrăgostitului Polifilo își descoperă limpede caracterul lor de basm și par luate direct dintr-o pagină a lui Basile. Și totuși, nu este ușor de spus de ce, și care sînt motivele care diferențiază atît de mult de original acest text, de exemplu, de aventurile mai puțin „de basm" ale eroilor din poemele cavalerești, unde apar aceleași ingrediente, ca pădurea (care este dealtfel un *locus amoenus* și niciodată pădurea înfricoșătoare unde s-a rătăcit Dante), peștera boscură, balaurul, lumina îndepărtată (care este

lumina veșnică achiziționată mai tîrziu de Settalla pentru muzeul lui...).

Aparține desigur basmului atmosfera în care trăiesc aceste elemente; ele sînt uneori naturale, alteori arhitectonice, alteori plastice (ca sculptura de bronz care zace, iar vîntul o face să mugească înspăimîntător). Ele nu se succed la întîmplare, orice întîlnire cu ele este semnificativă, trezește uimire, groază, neliniște. Viziunea lor cere un parcurs complex, un adevărat labirint care comportă o transformare spirituală. În plus, ele nu au niciodată o totală independență față de locul unde apar. Vegetația le-a acoperit, timpul le-a ruinat, părăsirea lor a permis naturii să pătrundă direct în mijlocul lor, aproape ca o protagonistă esențială, astfel că impresia de ansamblu desprinsă din Polifilo, cel puțin dintr-o primă lectură, este mai degrabă aceea a unei serii de pavilioane dispuse rațional într-un parc englezesc, decît aceea a unui „For" în ruină, năpădit de mărăcini și de șerpi. Constructorii minunilor acelora nu s-au gîndit deloc la scopuri practice sau la o organizare urbanistică a lor; într-adevăr, încă de la origine, ele au fost destinate unei viziuni succesive care să ducă pe vizitator din uimire în uimire, astfel că dacă timpul a putut să le vatăme, nu a reușit să împiedice scopul pentru care erau destinate. Se poate observa că Forul roman, presărat cu resturi de monumente despre care nu se mai știa la ce anume servesc și de edificii suprapuse într-un mod haotic și ruinate dezordonat, trebuia să dea aceeași impresie vizitatorilor, care într-adevăr s-au bucurat în general — ca dealtfel și astăzi — mai mult de atmosferă decît de realitatea edilitară.

Confuzia între arhitectură și natură nu se limitează numai la o împodobire cu iederă și la un pitoresc aranjament de copaci. În parcul lui Polifilo, ca și în Bomarzo[57] (o apropiere care ne vine îndată în minte chiar dacă mai mult ca spirit decît ca scenografie[58], mai ales acum cînd cronologia „parcului monștrilor" este fixată în mod

definitiv în anul 1552) „pădurea, densă de umbre, de întortocheli, de ropote de cascade, pare că generează din chiar pieptul ei apariţiile monstruoase. Natura cu misterul ei este, în sfîrşit, libera protagonistă: sculpturile şi arhitecturile devin parte integrantă din ea“[59].

Dar natura este vie: şi sculpturile şi arhitecturile dacă nu vorbesc, au multă vitalitate: gem, vibrează la suflarea vîntului, îngrozesc sau entuziasmează, invită şi pun stavilă, sînt etape nu ale unui itinerar fizic, ci moral. Pentru Polifilo, drumul în parc este o dovadă, după cum arată schimbările continue psihologice ale protagonistului, că scriitorul, pentru a descrie, este constrîns să muzicalizeze (şi este şi aceasta o raţiune a curiosului limbaj adoptat de Colonna, care permite nenumărate asonanţe, repetiţii ritmice de vocale, şi din cauza insistentelor latinisme, continue silabe alunecătoare şi obsedante reveniri ale întunecatei vocale *u*).

Dacă elementul de basm la Polifilo se desfăşoară mai ales ca o povestire (preţioasele xilografii reuşesc să creeze din nou, numai în parte, scenografia sa extatică şi rarefiată), parcul din Bomarzo (pe bună dreptate atît de popular şi atît de îndrăgit de literaţi şi de poeţi) este o iniţiere desfăşurată îndeosebi prin artificii monumentale. Noi nu-i cunoaştem încă „libretul“ şi scrierile epigrafice care au supravieţuit, după cum vom vedea, permit numai o foarte parţială reintegrare. Calvesi, din nou, face în mod firesc referire la proba pădurii fermecate, din poemele cavalereşti, „de o importanţă centrală pentru desfăşurarea povestirii“[60]; dar ideea parcului monştrilor are elemente mult mai complicate. Ea porneşte de la interese de reconstrucţie şi curiozitate arheologică, de pus, poate, în legătură cu academia vitruviană pe care Claudio Tolomei, un prieten al lui Orsini, fondatorul parcului, o ţinea în casa Colonna şi în altă parte[61]; şi scriitoarea Lang a amintit pe bună dreptate precedentul parcului arhitectonic care

înconjura Mausoleul lui August la Roma, după Strabon, ca dealtfel și caracterul scenografic al edificiilor imperiale, care în descrierea aceluiași Strabon par dispuse ca pe scena unui teatru[62]. Precizia cu care sînt subliniate structurile arhitectonice și felul cum se succed micile temple ale nimfelor, esedrele, nișele, chiar și unele amfiteatre, sînt limpede vitruviane și au adesea o savoare de machetă, așa ca *Rometta*, construită puțin după aceea la *Villa d'Este*[63].

Dar este vorba de o arheologie care nu vrea să fie numai „romană", ci se inspiră din izvoare variate. Înainte de toate, cum declară un epigraf, se inspiră din cele șapte minuni ale lumii[64]; și dacă astăzi ne este greu să determinăm mai mult de două sau trei, este poate pentru că numeroase monumente au dispărut, rămînînd din ele numai temelia. Parcul este, într-un sens, consacrat Cibelei, zeița pămîntului, care cu chipul ei monstruos, dominînd un glob cu turnuri, îl privește într-adevăr pe vizitator încă de la intrare.[65] O zeiță, oarecum un *genius loci*, dat fiind că pretutindeni domină stînci mari de tuf, prăbușite din *falaise* (faleza) de deasupra, și împrăștiate pe povîrniș ca ruinele unei ciclopice opere a giganților. Toți vizitatorii parcului Bomarzo au făcut comentarii asupra caracterului „etrusc" al locului, asupra peisajului său de necropolă, căruia nu-i lipsește farmecul unei naturi sălbatice și părăsite. Și Etruria este amintită de la peștera monolitică a Balaurului *(orco)*, care pare un mormînt etrusc săpat în tuf, de la motivul decorativ cu palmieri, copiat, fără îndoială, de pe un antefix de lut, care se introduce în Urșii heraldici, de la materialul de tuf și din modul de a-l lăsa aproape schițat; și mai ales de la aspectul demonic al acestei haotice populații de uriași. În mod ciudat, nimeni nu a amintit că, la numai cîțiva kilometri, în necropola din Polimartium, exista, total accesibil (poate că acolo locuiau oamenii din cavernă întîlniți și desenați de Kircher pentru proiectatul său *Itinerarium Etruscum*) un mormînt cu șerpi, cai marini și de-

moni[66], din care provine, printre altele, un sarcofag, acum la British Museum.

O altă componentă neîndoielnică — în ciuda părerii neîmpărtășite a unor cunoscuți orientaliști — este cea exotică, pentru care cîțiva monștri (ca aceia ce au o inscripție unde sînt numiți „nemaivăzuți“ și care protejează fîntîna) și însăși broasca țestoasă, amintesc opere (de mici dimensiuni și poate în piatră dură sau jad) din Extremul Orient. Și aici tradiția locală ne ajută, vorbindu-ne de Biagio Sinibaldi, originar din apropiata localitate Mugnano, care ar fi vizitat insula Ceylon, Japonia, Arhipelagul oriental, China și India[67]. Nimic, într-adevăr, nu este mai aproape de Bomarzo decît edificiile și sculpturile monolitice ale templelor dravidiene, ca cel din Mahābalipuram (lîngă Madras). Astfel, trofeul curios al elefantului (care nu vine de la Polifilo, dar s-ar fi putut inspira din Pausanias), excepțional în Europa, este comun în India dravidiană a secolului al VII-lea.

La Bomarzo, în plus — mai mult decît în Polifilo prea plin de influență platonică — foarte puternic este aspectul ludic. „NUMAI PENTRU A-MI UȘURA SUFLETUL“ declară Vicino Orsini că a dat naștere acestui parc, semnîndu-l și datîndu-l 1552, într-o inscripție pînă acum necunoscută. Și parcul vrea să fie și o *Wunderkammer* în aer liber, plină de ciudățenii. Substantivul care revine mereu în inscripții este „minune“, iar vizitatorul său ideal trebuie să înainteze cu „sprîncenele arcuite și buzele strînse“; mai mult, parcul este exclusiv destinat

VOUĂ CARE ÎN LUME COLINDAȚI DORITORI
DE-A VEDEA MINUNI MARI ȘI ULUITOARE,
VENIȚI AICI, UNDE SÎNT CHIPURI
ÎNFRICOȘĂTOARE,
ELEFANȚI, LEI, BALAURI ȘI ZMEI

așa cum e scris pe o inscripție, descoperită recent, într-o nișă mare, destinată să primească pe oricine ar obosi la un moment dat de atîtea minuni.

Şi „Fîntîna", cum am arătat, se laudă că este ocrotită „ZI ŞI NOAPTE" de monştrii cei mai ciudaţi ce pot fi imaginaţi vreodată.

Minune şi joc, astfel preamărite, după unele scrieri ar fi avut o finalitate morală, deoarece *MIMUS quiescendo fit prudentior**. Ele trebuie să elibereze de orice gînd întunecat sufletul lui Orsini, şi cum s-a spus să-i despovăreze sufletul ... „Renunţaţi la orice gînd, voi ce intraţi" este scris pe gura Balaurului. Insistenţă care are aproape o finalitate consolatoare, ca pentru a linişti o profundă tristeţe, şi care ne face să ne gîndim imediat la alte cazuri nu rare de amenajări de parcuri sau de vile construite cu scopul unei alegorii morale: exemplul cel mai tipic este acela al castelului Dianei de Poitiers, la Anet, unde a fost preamărită în toate felurile discutabila fidelitate a favoritei regale faţă de soţul defunct. Ciudatele grupuri plastice, atît de greu de interpretat, care de mai multe ori propun tema luptei dintre viciu şi virtute, şi prezenţa, în partea cea mai ridicată a parcului, a unui mic templu, însoţit de simbolurile morţii şi de un Cerber cu trei capete „se potrivesc perfect drept episoade ale unei opere complexe în care caracterul sacru de *numinosum* revine conform textului"[68]. Este mai mult decît probabil ca jocul fictiv să ascundă o alegorie morală; ca pretinsa absenţă de gînduri să mascheze subtile concepte, şi ca Bomarzo, în loc de promenadă, să fie un fel de întîlnire a unor filosofi şi moralişti, îndrăgostiţi de „natural". Dar într-un oarecare sens, pentru teza noastră, este aproape mai bine să presupunem că „Pădurea sacră" este un produs spontan, aproape inconştient de scopurile lui, de nebunie edificatoare. Din toate componentele pe care le-am menţionat, ce-i drept nici una nu are valoarea esenţială a acelei ce aparţine basmului. Şi vizitatorul, în itinerarul lui labirintic, întocmai ca Polifilo, sau ca în basm, realizează o adevărată iniţiere. Nimic nu poate explica mai bine drumul său decît exegeza desfăşurată în domeniul etno-

---

 * Cînd un mim stă liniştit e mai înţelept (în lb. latină).

grafic de Propp, în legătură cu motivul „pădurii misterioase" din povestirile cu zîne[69], ca derivînd din ritul inițierii, celebrat totdeauna în cel mai adînc mister al pădurii. „Formele sale sînt diferite... ele sînt determinate de baza mentală a ritului: exista convingerea că în timpul ritului, protagonistul ar muri și ar reînvia ca un om nou. Moartea și învierea erau provocate de acte care reprezentau înghițirea și devorarea de către animale fabuloase... Pentru celebrarea unui asemenea rit se construiau anumite case sau cabane avînd forma unui animal, a cărui gură uriașă era reprezentată prin poartă". S-ar putea spicui multe alte coincidențe. Pădurea basmului, la fel cu cea inițiatică, este „un fel de plasă care-i face prizonieri pe toți cei ce intră". Și itinerarul din Bomarzo este tipic labirintic. Cel ce trebuie să fie inițiat discută cu monștrii pe care îi întîlnește și la Bomarzo inscripțiile poetice și epigrafiile au tocmai scopul de a suplini un asemenea colocviu cu divinitățile. Cabana rituală (adică Balaurul monolit din „Pădurea sacră") vorbește și impune o condiție încă de la intrare. Tot astfel, ba chiar și mai apropiat, ca dealtfel la Polifilo, de inițierea etnografică, este ritmul parcursului care trebuie îndeplinit în „Pădurea sacră", modalitatea psihologică a desfășurării sale, printr-o succesiune de probe și contraprobe emotive.

Vechea intrare în parc se deschidea cu mult înaintea intrării actuale, lîngă poarta dantelată și moderna căsuță rustică. În orice caz, se ajungea aici avînd în amintire și în ochi viziunea marelui și seninului parc de manieră italiană, a cărui fotografie aeriană a dat „fantoma" vechiului traseu și care cobora de la palatul Orsini pînă în vale. Dar iată că deodată peisajul devenea viu și sălbatic; ajunși la micul torent zgomotos, se trecea în partea cealaltă, pe un pod natural format din blocuri mari de piatră, care continua cu o cărare șerpuitoare de-a lungul apei, și azi tot atît de gălăgioasă, sub o vegetație densă și haotică, de un farmec copleșitor. Susurul apei, ca și vecinătatea ei, însoțea întîlnirea cu primul grup de monștri:

figura diformă, enormă, de femeie cu gura larg deschisă, avînd atributele zeiței Cibele, zeița mater; uriașul feroce care sfîșie o femeie, gura enormă a unui animal marin care stîrnește un fel de vîrtej artificial în torent; uriașa broască țestoasă cu botul pătrat, coborînd spre torent pentru a-și potoli setea. Vizitatorul, trezindu-se în șanțul torentului, cufundat în imensitatea plantelor, își pierde controlul realității: întîlnește ființe care transcend atît ca dimensiune, cît și ca imagine, orice normă a naturii. El este asaltat de umiditate, de murmurul apelor, de cîntecul păsărilor, de natură în starea ei de spontană destrăbălare, dar și de monștri pe care nu mai știe să-i domine conceptual și proporțional. Demonicul îl copleșește.

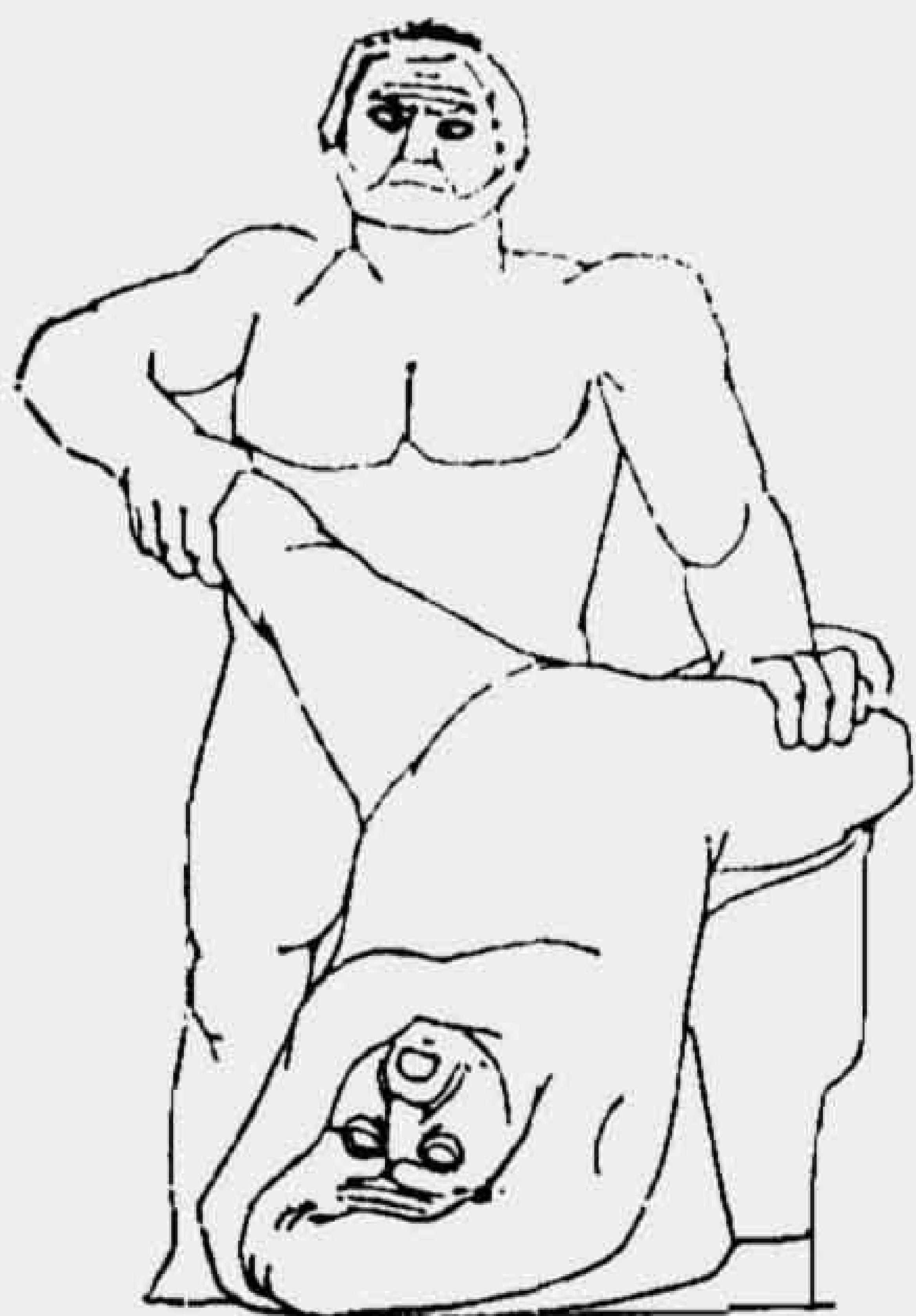
Un demonic, totuși, care dispare uneori, pentru a fi substituit de o luxoasă eleganță stilistică și de o precisă și confortabilă imitație arheologică. Iată că întocmai ca în Polifilo, din apa care alunecă din fîntînă în fîntînă, în timp ce monștrii se depărtează, un răgaz de liniște, „la deschiderea văii, printre stînci, întunecată continuu de aburii creați, îmi apăru mai limpede lumina întocmai ca la Delos divina creație" „la poalele muntelui, loc rîvnit de Pan și Silvan, cu pășuni proaspete și o umbră plăcută ... aflai un pod de marmură foarte veche cu un arc foarte impunător și înalt. Pe acesta, de o parte și de alta, erau construite cîteva bănci plăcute și odihnitoare"[70]. Dar pe neașteptate coșmarul reîncepe, CU SPRÎNCENELE ARCUITE ȘI BUZELE STRÎNSE, și tot mai neîncrezători, itinerarul trebuie continuat. Căsuța dedicată cardinalului Madruzzo pare un loc de odihnă foarte primitor; în schimb, puține locuri reușesc să fie obsedante și ostile ca acesta, din cauza podelei și a pereților înclinați. El nu provoacă o emoție violentă, ci dezgustă și subliniază caracterul general de irealitate. Celui care pătrunde acolo, Vicino Orsini îi cere textual: SPUNE-MI DACĂ ATÎTEA MINUNI SÎNT FĂCUTE PENTRU AMĂGIRE SAU PENTRU ARTĂ; dacă această casă a fost construită intenționat astfel sau s-a înclinat, cum nu cred, din cauza unei ce-

dări a terenului. Ieşiţi din ea, ne aşteaptă două ample amfiteatre de nivel diferit, decorate cu vase enorme şi cu statui monstruoase şi indescifrabile, ca balaurii care protejează izvorul, ca exoticul elefant, sau groaznici ca faţa balaurului. Statuile se înmulţesc tocmai acolo unde ochiul poate cuprinde mai mult; chiar sînt dispuse în aşa fel, încît să pară reunite, ca pentru o întîlnire magică, în puncte fixe, de trecere şi de oprire, cu o ingeniozitate de perspectivă fără precedent. Spaţiul este conceput într-adevăr nu ca o categorie a realului, ci ca un element fantastic, cu care se poate acţiona în mod liber: proporţiile imaginilor nu au niciodată o măsură constantă nici nu sînt alese (cu excepţia uriaşilor) în legătură cu motivul ce trebuie reprezentat; ele se raportează reciproc după respectivul itinerar al vizitatorului, care se simte acolo în mod continuu, în afara unei norme fixe. „Minunea", o constatare firească, se naşte mai mult din context, decît din monumente, luat fiecare în parte, a căror calitate, din punct de vedere plastic, este dealtfel mediocră; în timp ce mult mai rafinate, chiar şi prin execuţie, sînt elementele arhitectonice.

Ultima întîlnire, care se desfăşoară după o largă piaţetă arhitectonică şi după gluma mormîntului etrusc (balaurul) transformat în sală de ospăţ, este şi mai consolantă: precedat de un Cerber cu trei capete, pe o scară rapidă, iată-ne ajunşi la micul templu funebru, spre care tindea de mult să ajungă privirea noastră. O ţintă dorită, nu numai pentru că se află la înălţime, dar pentru că, spre deosebire de haosul precedent, se ridică într-un fel de luminiş, de unde avem din nou viziunea senină a aşezării şi a castelului Bomarzo, sus, şi unde natura devine din nou, cu toate simbolurile de dincolo de mormînt, un *locus amoenus*. Iniţierea este împlinită şi chiar şi itinerarul, care se întoarce la punctul de plecare după ce a împlinit un fel de cerc.

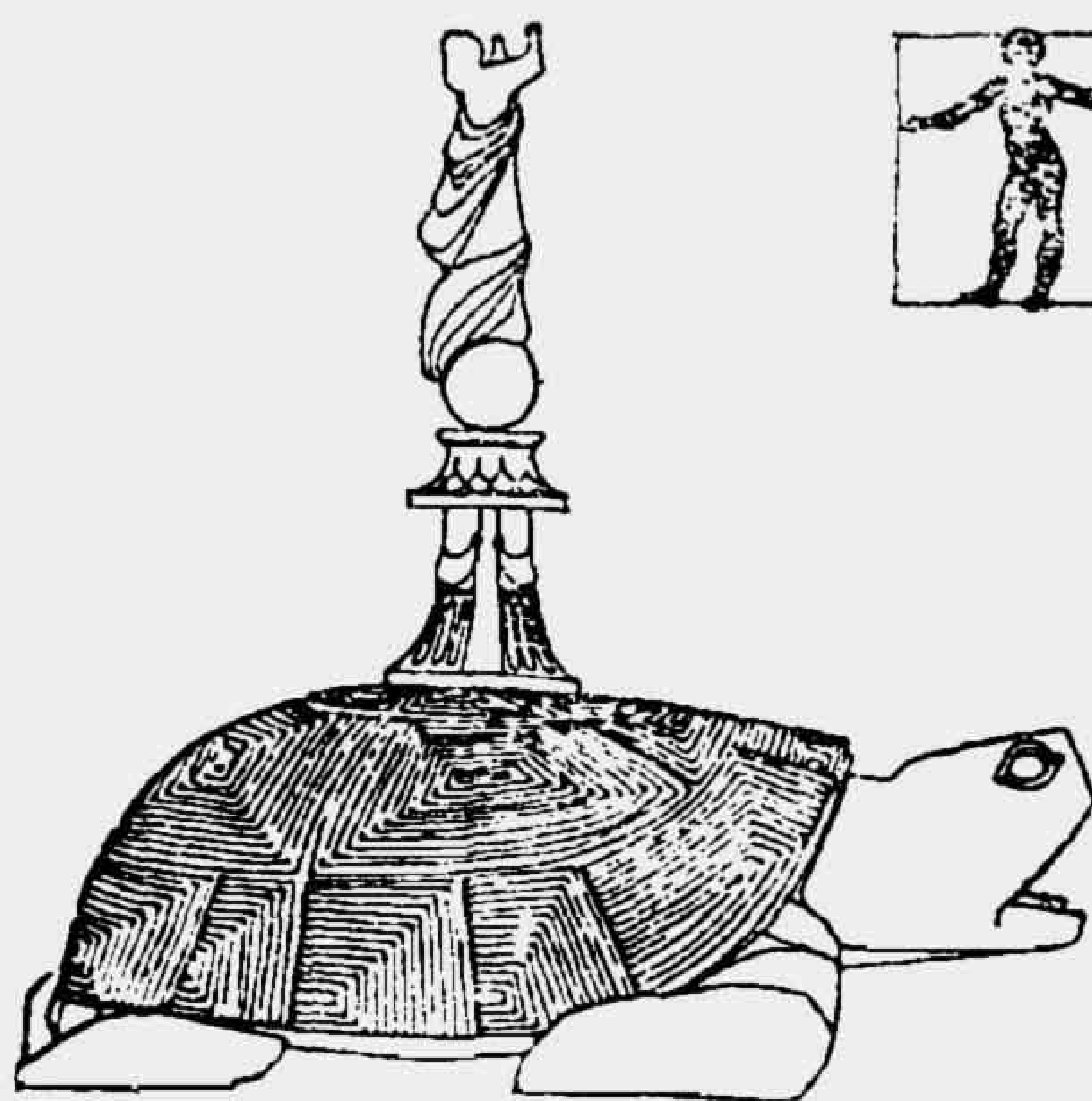
*

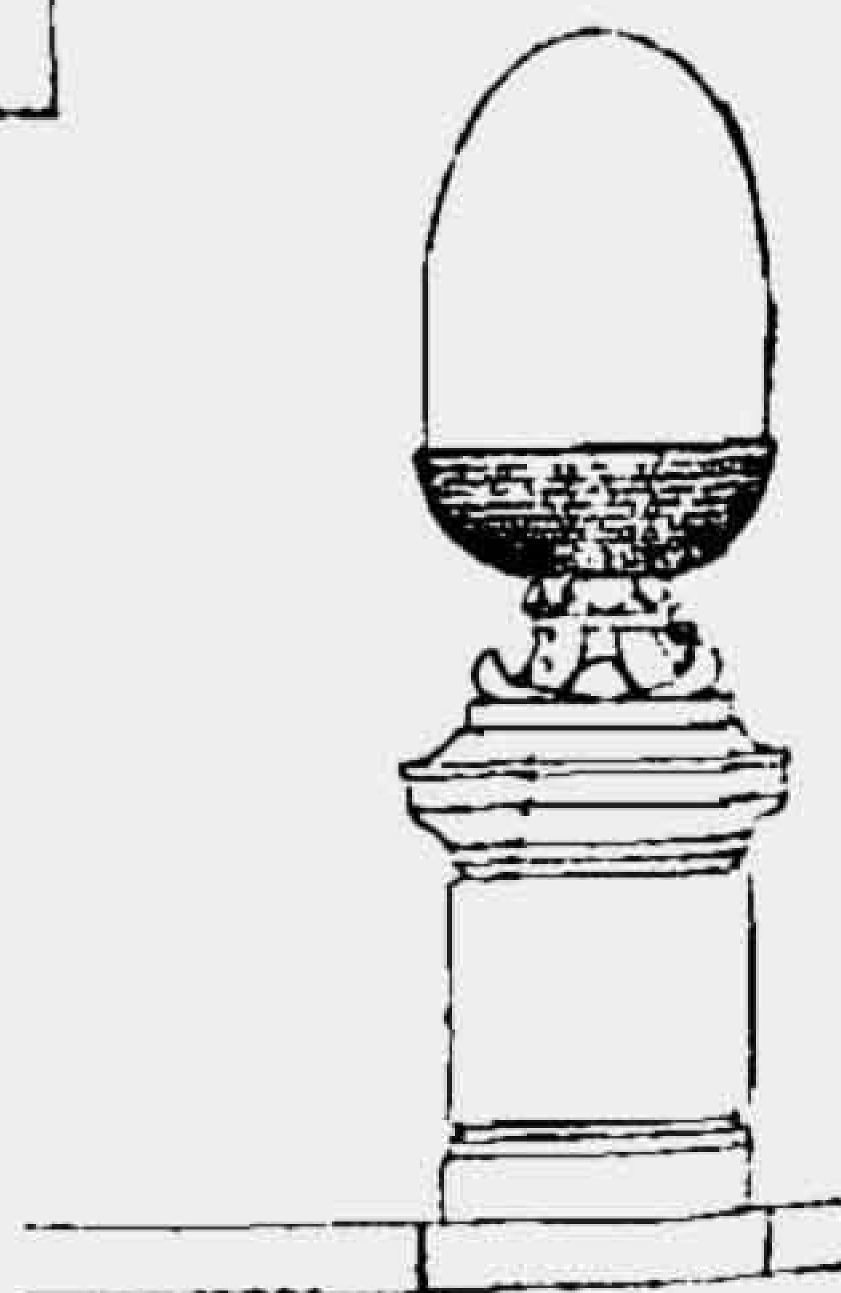
Cine a avut răbdarea să urmărească carnetul nostru de însemnări, acum se va gîndi probabil că procesul de iniţiere, din infern pînă în paradis,





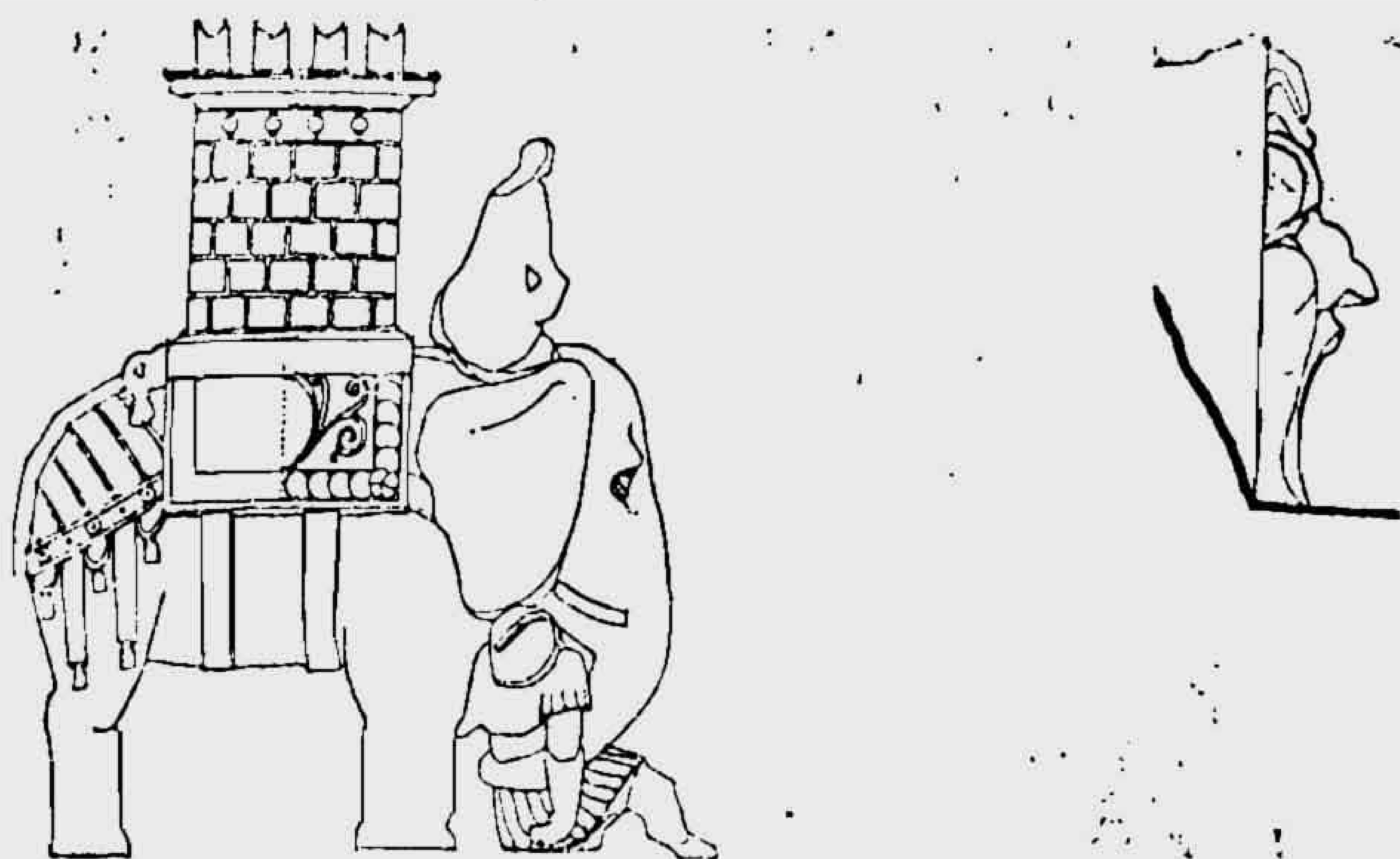


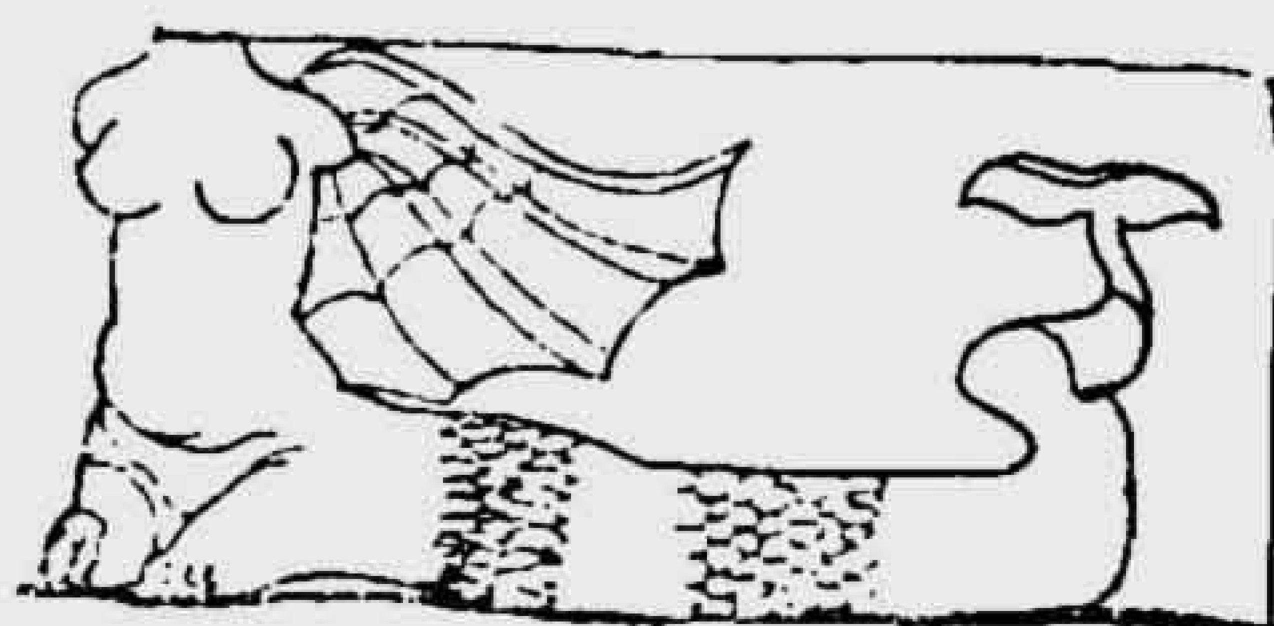


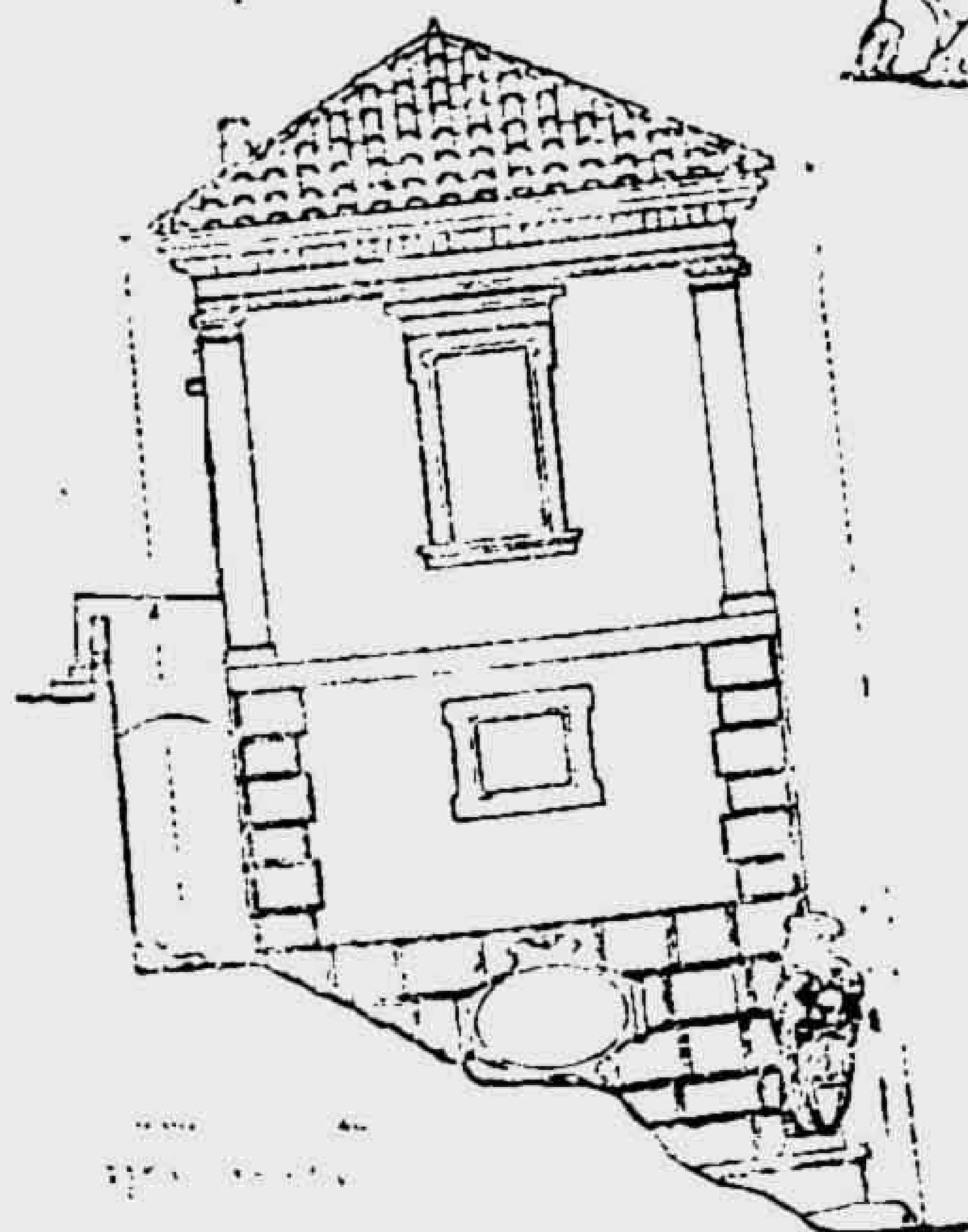


A. Minunile din Sacro Bosco *de la Bomarzo (din caietele publicate de* Istituto di Storia dell'Architettura di Roma). *A. B. C.*

este un adaos al gustului nostru contaminat de romantism. Va fi pentru el poate o surpriză să citească o nuvelă a lui Malaspini[71], citată cu entuziasm de Praz, în legătură cu celălalt „Bomarzo" florentin, care au fost, mai mult în *seicento* decît în *cinquecento*, Grădinile Rucellai *(Orti Rucellai)* din Florența[72]. O nuvelă, desigur, imaginară, dar





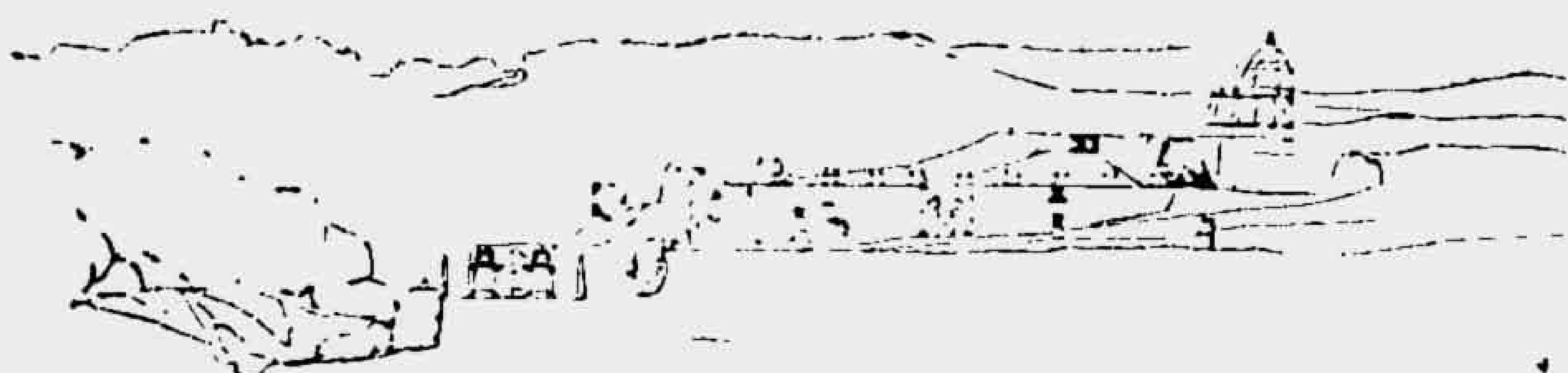




B.

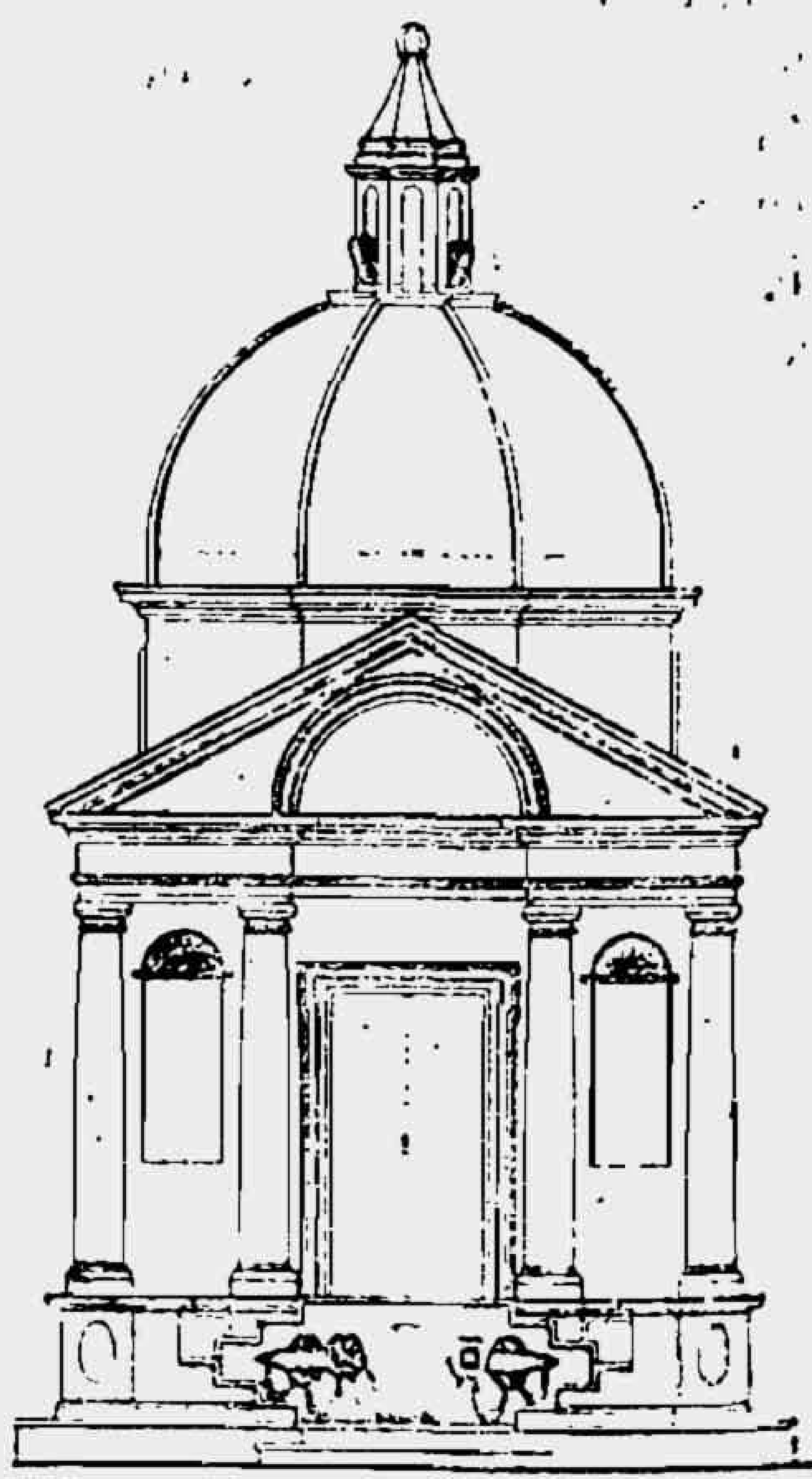
presărată cu referiri curioase, nu numai la adresa lui Francesco I și la Giovanna d'Austria, dar și a unui pictor, ca tînărul Pomarancio, care a activat de fapt la Roma în jurul anului 1578, așa cum vrea Malaspini în nuvela lui.

Participă, pentru a pregăti piesa, direct, marele duce Francesco I, și, datorită faptelor lui, piesa se desfășoară în două timpuri: unul demoniac, celălalt edenic. Involuntarii săi protagoniști,









c.

intrați în joc, întocmai cum s-ar fi putut întîmpla în *Sacro Bosco*, nu mai știu să distingă ce este piesă și ce este autentică încîntare. Jocul constă tocmai în aceasta.

La început, un necromant „apăru dintr-o dată cu un veșmînt foarte ciudat, conceput destul de artistic, cu o mitră pe cap plină de talismane de tot felul, extravagante și ridicole; ca un adevărat nou Zoroastru, care cu pași lenți și gravi se îndrep-

tă spre locul destinat, cu cuţitul descriind un cerc în grădină ... în interiorul căreia concepu multe semne salomonice şi diverse figuri cereşti". Era „unu şi jumătate după miezul nopţii" şi nu se vedea nimic „decît reflexul cărbunilor aprinşi în ulei, a căror strălucire discretă favoriza minunat acţiunea". Cercul delimitat cu incantaţia fictivă fusese înainte săpat, acoperit apoi ca o trapă, şi se deschidea la comandă. Deodată au fost aruncate deasupra lămpii duhori (pe care Francesco I poate că le preparase personal în laboratoarele lui), s-au auzit „infinite glasuri, vaiete, urlete stranii, scrîşnet de dinţi, bătăi din palme, zăngănit de lanţuri, plînsete, suspine, sughiţuri, şi nenumărate flăcări de foc, care ţîşneau din toate părţile, ieşind afară din mii de găuri"; trapa se deschide şi o parte din invitaţi sînt aruncaţi sub pămînt unde descoperă „treizeci de fiinţe îmbrăcate în culoare neagră, de diavoli, zugrăviţi, o parte, în flăcări de foc, şi o parte în alte forme îngrozitoare, cu chipuri oribile şi înspăimîntătoare ..." dintre aceştia unii ţineau în mînă „nişte dovleci seci şi goi lungi cît un braţ, în care suflau". După încetarea groazei, ca o veselă răsplată, nenorociţii erau conduşi de-a lungul unui tunel subteran, de patru sau şase fete goale, alese dintre cele mai frumoase din oraş, „a căror plăcută şi catifelată piele depăşea cu mult candoarea zăpezii venite din cer, prăpădindu-se toţi de copleşitoarea plăcere şi fericire" la loggia unde era pregătit pentru ei un prînz nemaivăzut. Loggia aceasta era luminată în centru de „o impresionantă lampă de aur, plină cu ulei preţios şi parfumat", cu o masă pregătită somptuos, cu nenumărate vase şi farfurii de aur şi de argint, pline cu tot felul de fructe de zahăr alcătuite după natură de pricepuţi maeştri în ale artei". După infernul creştin, iată un paradis musulman în sceptica Florenţă a lui Francesco I, în timp ce la Bomarzo, de la un infern păgîn se ajunge la un paradis creştin Componentele se schimbă, ce-i drept, dar nu şi ritmul emotiv cu care se dispun acestea.

Cu foarte puţin înainte ca Vicino Orsini să compună originala *Wunderkammer* în aer liber, prietenului său, cardinalul Cristoforo Madruzzo şi episcop de Trento, colecţionar înverşunat de minuni de tot felul (poseda printre altele oasele unui uriaş) cu ocazia vizitei lui Filip al II-lea[73] la Trento în 1549, îi organiză acestuia alternanţe continue de terori şi de minunăţii, înspăimîntătoare lupte cu jocuri de artificii, uriaşi, turci, monştri; şi banchete fastuoase într-o progresie continuă, atît de uimitoare încît să facă pe cel căruia i se povesteşte să piardă noţiunea timpului. Cu toată descrierea lor foarte atentă, în jurnalul de călătorie al împăratului asemenea serbări rămîn tot atît de ilogice, imprevizibile, pe cît sînt şi enigmaticele rătăciri prin parcul Bomarzo. Adevărata lor logică, dealtfel, să mi se scuze jocul de cuvinte, ilogică şi emotivă, stă în înţelepciunea psihologică a ritmului cu care se succed demonicul şi edenicul, luminozitatea senină a arcurilor de triumf şi a alegoriilor, violenta şi înfricoşătoarea lumină a focurilor greceşti, dansurile şi trîmbiţele războinice.

Aproape cu un secol înainte, Alberti observa că, schimbînd metrul de măsură, şi modificîndu-se în proporţie toate lucrurile, rezultatul nu se schimbă, astfel că cel ce priveşte nu constată nici o diferenţă. Acest lucru este totuşi adevărat numai dacă este privit; nu dacă ia parte la el în mod direct, ca protagonist. Fiindcă în asemenea caz, schimbarea de măsură, sau numai itinerarul labirintic care nu permite să se vadă dincolo de drumul impus, nu numai că-l lasă pe om perplex, dar îl deposedează de orice încredere în realitate. În mod curios, fie pelerinajul neobişnuit al lui Polifilo, fie combinaţia haotică de la Bomarzo, fie serbarea din Orti Rucellai, fie marea pregătire pentru primirea lui Filip al II-lea la Trento, au aceeaşi caracteristică: şi anume de a face prizonier pe cel ce le parcurge, de a-i răvăşi ideile într-atît încît să-i ia orice comportament raţional, copleşindu-l emoţional prin viziunea, zgomotul, sunetul, condiţiile climatice, şi ambien-

tale (ca spelunca subterană, umiditatea, podeaua înclinată din casa aplecată). Desigur, cel ce lua parte la aceste serbări se complăcea mai mult decît noi în joc. Dar acest lucru face şi mai gravă problema. El nu numai că venea aici, dar dorea să vină, ca să trăiască efectiv într-un vis. Este tocmai ceea ce afirmă inscripţiile din Bomarzo: vizitatorii sînt curioşi, doritori, nerăbdători să vadă lucruri nemaivăzute. Dar la sfîrşitul itinerarului, dilema lor este aceasta: „DACĂ ATÎTEA MINUNI SÎNT FĂCUTE PENTRU AMĂGIRE SAU DIN DRAGOSTEA DE ARTĂ". Pentru vrajă, sau pentru o desfătare artificială omenească.

Dacă-i dăm dreptate lui Palissy, cel mai renumit reprezentant al acestui gust în Franţa, referitor cel puţin la grotele rustice, răspunsul care trebuia dat era acesta: „pentru vrajă"[74].

Caracterul lor de seamă era să nu aibă „*aucune apparence ni forme d'art, ... ni labeur de main d'homme*".* Dar şi noi, dacă privim mai bine, deşi sîntem mai puţin încîntaţi în faţa amăgirii de la Bomarzo care a supravieţuit, ne aflăm într-o situaţie analoagă. Ne este într-adevăr greu să distingem, nu între magie şi artificiu, ci între natură şi artificiu, adică pînă acolo unde au ajuns sugestiile legate de natură, şi, invers, intenţionalitatea arhitectului sau a pictorului care a conceput proiectul pentru parc. În cele mai multe cazuri este evident că monştrii sînt blocuri eratice sculptate *in loco*, supunîndu-se imaginii latente ascunsă în ele după un principiu scump lui Michelangelo (şi faptul pe care trebuie să şi-l amintească insistent cei din familia Zuccari, ca artiştii cei mai apropiaţi ai necunoscuţilor autori ai parcului, demonstrează cît de strîns este raportul acestora cu Michelangelo). În loc de a fi impusă blocului din afară, forma se naşte din interiorul acestuia, îi ajută vocaţia formală, ducînd-o de la potenţialitate la act. Şi acest raport de

* Nici o aparenţă, nici o formă artistică, ... şi nici muncă a vreunui om (în limba franceză în original).

forță reciprocă face ca sculpturile să nu fie niciodată separate, întocmai ca în procesul nedesăvîrșirii unei opere ca în cazul lui Michelangelo, de baza lor de tuf și de parc; și stînca cea mai naturală și mai brută, în complexitatea ei, ajunge să se configureze ca imagine, tot astfel cum Michelangelo a conceput sculpturi mari cît edificiile sau chiar munți plăsmuiți astfel încît să pară sculptați[75]. Poate că cea mai surprinzătoare realizare de acest fel (mai mult decît Fiesole apărută din stînci, sau Tibolo din Boboli) care se mai poate vedea în Italia, cu toate restaurările din secolul al XIX-lea, este marele *Appennino* al lui Giambologna, la Pratolino[76] și trebuie imediat să amintim că Buontalenti, organizator al parcului, împreună cu Giambologna, au fost la Roma chiar între 1551 și 1553, tocmai cînd se alcătuia și parcul din Bomarzo și au fost probabil la curent cu născocirile din *Sacro Bosco*.

Dacă la Bomarzo efectul este datorat în mare parte (poate încă de la început) vegetației haotice (pe care lucrările de sistematizare în curs acum o elimină progresiv, dar fără a o substitui), sau stării de descompunere a sculpturilor, care accentuează asperitatea originară a tufului, sau împrăștierii pe panta în terase, a imaginilor, care par un soi de giganți apăruți din stînci risipite, ca în mituri, în schimb la Pratolino regia era mult mai rațională, nimic nu era lăsat la voia întîmplării, după cum arată vechiul plan al parcului, care tocmai prin aceasta are o savoare aproape settecentescă. Fîntînile sale răspîndite ici și colo, în formă de capele și de munți de mici dimensiuni, de grote (nu lipsea nici terasa construită în vîrful unui stejar uriaș), ne duc cu mintea direct la Versailles, dat fiind interesul suscitat, mai ales în Franța, de realizările din Pratolino, pornind încă de la vizita lui Montaigne, și de la grădina engleză iluministă[77]. *Appennino*, nu numai schițat de Salomon de Caus dar și amplificat enorm[78] înconjurat cu pini, chiparoși și alți copaci înalți care, ca aspect, apar minusculi ca firele de iarbă), acum este o ruină în parcul răvășit. Însă calitatea

stilistică şi farmecul său ambiental rămîn aceleaşi, fiindcă derivă în mod esenţial din fuziunea albului pe care stîncile poroase îl fac să pară invadat de mucegai, cu verdele copacilor şi al bazinului cu apă în care se oglindeşte; (climatul său constă într-adevăr în a-şi vedea imaginea reflectată); se naşte din acordul minunat dintre spectrala, informa sa faţă, căreia ochii scobiţi şi umbroşi îi dau o înfăţişare melancolică, legănatul în vînt al ramurilor de pini şi, în sfîrşit, alunecarea norilor pe cer. De fapt, chiar clima montană îi creează statuii climatul estetic, cu toată degenerarea suferită de parcul în care se ridică: umiditatea, vîntul, subtilitatea aerului. Această nevoie de sprijinire a vederii prin alte simţuri este poate proba supremă a crizei care a dus la asemenea vise peisagistice. Nu întîmplător, ar spune un medic din secolul al XVI-lea, toate aceste creaţiuni sînt umede, adică au ceva melancolic. Dar totdeauna părăsirea raţionalismului a fost o reîntoarcere la origini: nu, desigur, la origini aistorice, dar cu siguranţă la îndepărtate şi nesigure amintiri. Am calificat tocmai din acest motiv drept *fiabesco** acest aspect al culturii renascentiste, gîndindu-ne şi la latura cea mai pozitivă a arcadiei cinquecenteşti, a pastoralei, a melodramei. În nici un caz nu credem că ar fi numai un aspect al manierismului. Într-adevăr, această latură transcende unitatea necesară pe care critica trebuie să o atribuie unui stil, pentru ca acesta să poată fi recunoscut; produsul multiform al unui moment poate trecător, poate negativ (poate chiar de luciditate supremă şi autocritică), prinde toată Europa, fiind atît de bogat în humus emotiv, încît ne convinge şi ne sugestionează, ca într-un fel de iniţiere, şi astăzi.

---

* de basm (în limba italiană în original).

Capitolul V

NAŞTEREA VRĂJITOAREI

Procesul, pe care l-am indicat, de absorbire a unei tematici populare de către arta cultă a fost, fireşte, mult mai puţin schematic, mai puţin raţional, chiar mai puţin uşor decît poate părea văzut de departe. Cu toată ponderea sa culturală, cu toate modelele cărora le-a dat loc, a rămas astfel, de exemplu în cadrul teoriei filosofice despre artă şi al criticii figurative, un episod de contracurent, numai în parte acceptat şi a cărui greutate şi existenţă se întrevede din paginile celor mai mari scriitori ai timpului, ca Vasari, dar fără a i se putea evalua gradul efectiv de oficialitate şi, într-un sens, de legitimitate. Capriciu, bizarerie, etc. sînt, după cum se ştie, termenii aproape mereu negativi cei mai folosiţi. Nici un document, de asemenea, nu vorbeşte despre parcul Monştrilor din Bomarzo, neînregistrîndu-i măcar existenţa. Redescoperirea lui a fost meritul exclusiv al lipsei de prejudecată moderne.[1]

Şi ni se pare acum urgent să identificăm aproape sociologic cercurile în care s-a desfăşurat mai spontan acest proces, contrastele, chiar şi de conştiinţă, la care a dat loc. Cele trei capitole care urmează, consacrate iconografiei vrăjitoarelor, elaborării stilistice ale „celor patru elemente", emblematicii, sînt tentative, parţiale şi cu totul asistematice, de a căuta în domenii diferite şi specifice soarta acelei „antirenaşteri" căreia basmul şi magia îi alcătuiesc numai un aspect.

Se cuvine să începem chiar de la vrăjitoare, care au fost, în timpul Renaşterii şi al epocii baroce, punctul poate cel mai dramatic, şi chiar spectaculos, al înfruntării dintre lumea cultă şi lumea populară, dintre religia constituită şi instanțele magico-tradiționale. Interesul pe care îl revelă astăzi teatrul, cinematograful, literatura[2], pentru acest dramatic și rușinos episod de persecuție, desfășurat, într-un oarecare sens, cu sînge rece, cu argumente raționale, fără căldura și violența luptelor colective între sectele religioase, nu numai ale evului mediu, dar chiar ale Renașterii, nu este, evident, o extindere la trecutul unor *ghost stories** și a filmelor cu vampiri, sau al oroarei de samavolnicii, ci tocmai conștiința că acest episod este calea dramatică de manifestare a unei contrapuneri de atitudini psihologice încă nerezolvate și, mai rău, a grupării generale a intelectualității europene împotriva unei alte culturi, apărute ca un mult mai mare pericol decît spiridușii de sub pămînt sau gnomii pădurilor. O altă cultură, dealtfel, devenită adesea atît de conștientă și orgolioasă de sine încît ni se sbîrlește părul în cap și ajungem la forme de adevărată răzvrătire colectivă politică și religioasă: din păcate, deși încă din 1901 culegerea de documente fusese făcută de Hansen cu o admirabilă cuprindere și precizie[3], doar sporadic au fost încercate și interpretări sociologice ale fenomenului[4].

Pe noi, evident, nu ne interesează asemenea cercetări decît pentru un singur aspect, acela al iconografiei, care în afară de faptul că ne demonstrează vizual cum s-a născut şi s-a alimentat mitul vrăjitoarei, arată și care a fost poziția luată de artişti faţă de această explozie de *furor mitopoietico*. Cu o singură excepţie, poate (dar probabil aceasta se datorează în parte distrugerii operelor legate sau suspectate de vrăjitorie şi chiar şi scăzutului nivel economic al păturilor sociale care o practicau), trebuie, din păcate, să recunoaştem

---

* Poveşti cu fantome (în limba engleză în original).

că artele s-au situat aproape totdeauna — chiar în momente de excepţională independenţă, fie religioasă, fie tematică şi stilistică — de partea persecutorilor, sau cel puţin aproape totdeauna, că au dat un portret al vrăjitoarei neomenesc, respingător şi obscen. Şi aceasta s-a întîmplat nu atît din cauza unei persistenţe de tipuri iconografice cît, mai ales, din cauza unei recurente serii de indicaţii sau schematizări literare şi poetice, la care artiştii s-au arătat tot mai reverenţioşi. Într-un anume sens, imaginea vrăjitoarei, cu atributele ei, a devenit rigidă şi fixă ca oricare altă iconografie religioasă.

Dezvoltarea motivului, totuşi, prezintă felurite surprize interesante, apte să demonstreze, cînd îl considerăm într-un fond mai amplu, o răsturnare radicală a însăşi ideii de magie. Sincretismul neoplatonic, în special în acest domeniu, se dizolvă foarte repede şi fără a lăsa consecinţe durabile. Trebuie să amintim imediat cum, în disputa împotriva vrăjitoarelor, s-a distins prin credulitate excesivă un faimos umanist: G. B. Pico della Mirandola.

*

S-a spus în mod spiritual că vrăjitoria renascentistă este, chiar şi la modul lui deformat, un act de omagiu adus femeii: devine adică o prerogativă, o artă aproape exclusiv feminină[5]. Şi nu sînt oare cele o sută de tratate despre iubire ale vremii un adevărat omagiu adus magiei ademenitoare care făcea ravagii în timpul acela în poeme şi chiar în pictură, ca să nu mai spunem în societate şi la curţi?

Desigur, în ciuda antifeminismului său aspru, *cinquecento*-ul pictural, precedat pe larg în aceasta de literatura cavalerească, pe care a şi suprimat-o, pentru că era considerată drept lipsită de respect faţă de femeie, termenul de *strega* (vrăjitoare) ne-a lăsat poate imaginile sale cele mai duioase şi transcrierile cele mai emoţionate ale temei neoplatonice a magiei, nu atît în imaginile pur sen-
 zuale şi fermecătoare ale lui Pan, sau ale lui Or-

feu, adolescent sau copil (care nu numai că îmblînzește cu cimpoiul patimile omenești, dar le pune în armonie, în sincronism cu natura), cît în puținele și întotdeauna rafinatele figuri de vrăjitoare (*Maga*)[7]. Sugestiile poetice ne răsună imediat muzical: de la homerica Circe[8], „cu frumosul ei păr cîrlionțat", care cîntă cu glas armonios țesînd o strălucitoare, minunată, pînză și nu are nevoie de filtre magice pentru a-l vrăji pe Ulise, pînă la ființele fermecătoare, mai bine-zis zîne, ale lui Ariosto[9], care trăiesc în „pădurici încîntătoare, cu lauri delicați, cu palmieri și mirți ce desfată, cu cedri și portocali: în cîntul privighetorilor și îi atrag doar prin virtutea farmecului propriu pe toți peștii din mare și toți eroii, la mai tîrziul și într-un anumit sens nostalgicul „grai dulce" și „surîs frumos" al Armidei[10], regina unui castel paradiziac, înconjurat de un parc ciudat, care cu „aerul umed", cu „copacii și livezile sale" „pline de desfătare" și cu „limpezile și suavele izvoare, însenineează, seduce și vrăjește. Cînd un pictor, ca Dosso, zugrăvește aceste semizeițe, le transformă îndată într-un simbol: al iubirii de dincolo de patimă, care dă liniște pămîntului, făcînd (parafrazez prima afirmație a lui Varchi)[11] să nască, să crească și să se mențină toate lucrurile „atît cele vii, cum sînt plantele și animalele, cît și cele neînsuflețite, cum sînt toate celelalte lucruri sub cer, care animale și plante nu sînt", le recunoaște drept regine ale universului, fiindcă „nu toate lucrurile care sînt create de Dumnezeu și de natură, sînt create numai prin dragoste; dar și cele despre care vorbesc și pe care le creează oamenii înșiși".

Renașterea simte în mod excepțional, mai mult decît prea misticul gotic, latura feminină a societății și a lumii, de obicei regeneratoare și apoi conservatoare. Aproape toate vechile zeițe, Venus, Diana, Cibele, sînt acum introduse în cel mai amplu, mai liric și arcadic context natural, întocmai ca niște promisiuni ale unui paradis terestru recucerit. Vrăjitoarea Circe a lui Dosso, atît de delicat „giorgionescă", este una din aceste zeițe. 192

Animalele, care o înconjoară cu seninătate, trăiesc într-un climat de invidiabilă reîntoarcere la origini, fără a fi tulburate de casa rustică din fundal: omul care ar pătrunde în această pădure s-ar transforma ca ele, în natură și spontaneitate, pierzînd răceala rațiunii. Vrăjitoarea, totuși, cu cărțile sale în mînă, arată că această reîntoarcere la origini se desfășoară în cadrul supremei înțelepciuni. Într-un anume sens, Circe este superioară chiar lui Orfeu: Orfeu adună în jurul lui ființele din natură prin cîntec; vrăjitoarea le domină cu formulele și schemele cabalei. Putem, ba chiar trebuie să retrăim, pentru a prețui mai bine varietatea efectelor atmosferice ale picturii, delicioasele subtilități în redarea multiplicității fenomenale a verdelui frunzelor și a caracteristicilor botanice ale plantelor, grija gotic tîrzie pentru detaliu și pentru a înțelege intensitatea expresivă a chipului zeiței Circe, care contrastează puternic cu seninătatea ambianței sale, să recurgem la imnurile unui pseudo Orfeu. Ne tentează chiar să parafrazăm spontan, în onoarea Circei, și nu a lui Pan cel „cu picioarele de capră", al X-lea imn:

„Te invoc, o vrăjitoare, substanță universală a lumii, a cerului, a apei adînci, a pămîntului cu forme variate și a flăcării de nestins. Toate acestea nu sînt decît creațiile tale... Zeiță rătăcitoare, doamnă a furtunilor, care faci să se rotească aștrii și care cu glasul formulezi conceptele veșnice ale lumii, zeiță iubită de țărani și de păstori, care îndrăgesc răcoroasele ape, zeiță sprintenă care locuiești pe coline, prietenă a muzicii, dragă nimfelor, tu ești creatoarea oricărui lucru, tu fiind forța procreatoare a universului... pe tine se sprijină marginile puternice ale pămîntului generator, zgomotoasele valuri ale mării eterne și ale oceanului cu ape sărate care înconjoară pămîntul; pe tine se sprijină o parte din aer și din foc, puternic element al tuturor lucrurilor, temei al flăcării eterne; ție îți sînt supuse toate elementele divine; poruncile tale puternice schimbă legile naturii și tu poți mări cît vrei numărul anilor vieții muritorilor... Mamă atotputernică, mamă trium-

fătoare, îngăduie ca viața mea să aibă un sfîrșit drept și fericit și îndepărtează de la marginile pămîntului toate spaimele neașteptate".[12]

Gotic și Renaștere, spontaneitate și rațiune, își au tocmai aici sinteza lor supremă.

Dacă de la magia cosmică trecem la cea particulară și umană, starea sufletească nu se schimbă. Delicioasa, minuscula tăbliță pictată din Leipzig[13] (care constituia poate partea internă a unei casete, întocmai ca aceea ce se vede în aceeași pictură, deschisă, pe scăunelul cu trei picioare, destinată să păstreze instrumentele magiei)[14], ne face să intrăm într-o caldă cameră în stil gotic-tîrziu, primitoare și plină de *Stimmung*, inundată de o lumină de început de primăvară, și în care singura ușoară dovadă de dezordine, cu toată puternica fervoare a farmecului, este dată de florile împrăștiate pe jos, de vălul călcat din greșeală, de dulapul întredeschis. Cîinele și păsărica îmblînzită care asistă, nu produc nici o impresie de spaimă. Una din formulele pe care tînăra fată din pictură, goală ca o Veneră, dintr-o îndatorire rituală (dar și din cochetărie, după sfatul tratatelor de iubire de a fi văzută dezbrăcată, printr-o crăpătură, de iubitul ce trebuie sedus) urma să o pronunțe, și din care unele fraze apăreau pe fîșii de hîrtie, ne este păstrată în copie și a fost publicată de Wagner[15]; după cum prevedeam, nu are nimic dramatic sau violent. Picăturile de apă fermecată și scînteile aruncate pe inima de ceară, printr-o magie simpatetică, nu violau legile naturii, îi grăbeau fericita împlinire. Și rezultatul, cum se presupune, cu tînărul atras în sfîrșit, punînd încă timid piciorul în pragul camerei, este tot ce poate fi mai delicat și mai simplu. Chiar și foarte fragedа vîrstă a protagoniștilor, încă adolescenți, dă scenei un extraordinar caracter de intimitate și, de ce nu, de pudoare. Aleasa calitate a picturii, rafinamentul mediului reprezentat, de tip renan, eleganța vălurilor și a papucilor fetei, ne arată cum între orfismul neoplatonic și o poveste de iubire nu este o prea mare distanță de nivel cultural,

și cu atît mai puțin nu există puternice motive de opoziție. Or, chiar pe fondul acestui sincretism idilic, apare, cu o șansă și o agresivitate figurativă nemaicunoscută, motivul, demonic, al vrăjitoarei vlăguite, obscene, diforme la corp și suflet.

Ne vom limita aici, aproape numai pentru a înregistra momentele creației și ale evoluției renascentiste, dealtfel foarte limitate, a imaginii vrăjitoarei. Dar pentru a sublinia contrastul, este bine să adăugăm că surpriza pe care o putem avea, pentru această atît de specială și de neașteptată metamorfoză, a fost simțită și de contemporani.

Astăzi, noi cunoaștem, mai bine decît inchizitorii Renașterii, ce semnificație ar avea din punct de vedere lingvistic jocul Dianei și al Erodiadei, a căror participare în favoarea vrăjitoarelor era socotită una din acuzațiile cele mai puternice. Știm, într-adevăr, că Diana nu este atît zeița vînătorii cît, mai ales, zeița meridiană[16], protectoare a unuia din momentele cele mai delicate și tragice din ciclul cosmic, amiaza, de care erau legate, în antichitate, întîmplări înspăimîntătoare, ca apariția unor spectre, transformarea oamenilor în animale, descoperiri de comori, contacte cu lumea de dincolo, vînători infernale. De la amiază, poate printr-o trecere mediată, Diana ajunge să fie legată de o altă oră îngrozitoare, miezul nopții (în evul mediu neanunțată de orologii), reluînd și aspectul său originar de zeiță lunară. Herodiada, deși poate fi și o deformație lingvistică din Hera Diana (dar numele ei, tocmai în legătură cu magia, este citat în evul mediu timpuriu)[17], apare asociată cu Uciderea pruncilor, cu Irod (Erode) și cu zeița Hecate, care în vînătorile ei sălbatice din timpul nopții tîra după sine sufletele nevinovaților uciși. Dar, pentru omul din Renaștere, plin de poezie și de mitologie (poezie și mitologie, să fim atenți, răspîndite și în straturile sociale foarte de jos), Diana avea o fizionomie deosebită și foarte precisă, cu cortegiul ei de nimfe goale. Și dată fiind răspîndirea foarte largă (într-o măsură azi aproape de necrezut) de obiceiuri etnografice, ca grupările de
 tineri, de gen masculin sau de gen feminin, super-

stițiile astrologice care impuneau rituri lunare de fecunditate, în ceremonii chiar colective propițiatorii, desfășurate în timpul unor împreunări sexuale care pretindeau, din cauza caracterului lor ritual, o completă nuditate[18], mitologia antică și obiceiurile populare ajungeau să se asocieze și, într-un anumit sens, pentru a se justifica reciproc, în contrast cu caracterul demoniac atribuit de teologi acestor „jocuri". Vrăjitoarea cu filtrul amoros, din acest punct de vedere, cu greu se poate transforma în simplă plăsmuitoare de vrăji și farmece; teologii și comentatorii se găsesc într-o gravă dificultate cînd vor să împace, într-un fel, cele două aspecte ale acestor ceremonii feminine sau tinerești[19].

Iată astfel descris, în 1523, jocul Dianei, în termeni foarte asemănători, pe de o parte, cu basmele și pe de alta, cu romanul, și mai mult cu picturile de nuduri mitologice care, mai ales la Mantova, la Ferrara și Veneția, dar și la Florența, la Roma și în Germania umanistă, sporeau ca număr: cu un magnific banchet cu „cîntece, dansuri, melodii nespus de suave" prezidate de o Madonă „bogat îmbrăcată, pe un tron regal, căreia i se prezentau cîte doi, cîte patru, în ordine, să o omagieze și să o adore". Sîntem tentați să ne gîndim la arcadicele *Feste degli Dei* din cabinetele lui Alfonso d'Este de la Ferrara, la *Bagni di Diana* de Correggio (topografic foarte apropiat de teologul care scrie) și de Palma il Vecchio; ca și la dansurile nocturne ale nimfelor cu „lascive și drăgăstoase atingeri și expresii legate de Cupidon și Venus", popularizate de Polifilo.

După o cavalcadă aeriană, potrivit unei scrisori din iunie 1518 a lui Castellano di Breno, tinerele femei din Val Camonica, instigate de mame, găsesc pe vîrful muntelui Tonale „jocuri vesele și strălucite ospețe". Apoi, ca într-un poem de Ariosto, sînt „foarte frumos primite într-o sală splendidă acoperită cu pînze de mătase, omagiază pe regele locului așezat pe un tron prețios, și insultînd din porunca sa crucea, sînt răsplătite prin prezentarea lor unor tineri de o rară frumusețe"[21]. Dar nu

totdeauna sperjurul era o condiție esențială: Silvestro al II-lea, după legendă, cînd a întîlnit-o pe Meridiana, „*une jeune fille assise sur un tapis de soie et devant le quel resplendait un tapis d'or*"*, devine bogat, profet și ... papă[22].

Giovan Francesco Pico, senior della Mirandola, scriind în 1523, la scurt timp după manifestarea explozivă de vrăjitorie locală, tratatul din care am citat descrierea „jocului Dianei", lipsit de experiență etnografică, dar bogat în schimb în lecturi clasice și teologice, după ce s-a apropiat de adevăr[23], a amintit că însoțitoarele Dianei, încă din antichitate, „deși erau numite fecioare, se mai numeau și nimfe, adică mirese, și le plăcea să fie știute mirese, bucurîndu-se mult de efectul și de fapta de mireasă, deși nu erau create astfel cu rit legitim și după obicei. Așa că se întîmplau pe atunci multe împreunări", deviază de la orice realitate, într-un mod aproape de neconceput pentru un umanist, prieten al multor poeți și artiști, afirmînd că Diana, nimfele, Venus, Cibele și serbările ei ar fi fost aspecte înșelătoare pe care le iau demonii pentru „a înșela orice sex și orice vîrstă cu simulacre și diferite imagini", străduindu-se „să uzurpe divinitățile și să se facă adorați ca divinități". Nu ar lipsi o dovadă despre acestea, impresionantă pentru coincidența sa cronologică cu una din cele mai rafinate și mai misterioase picturi din Renașterea venețiană: adică *Festa degli Dei* (Sărbătoarea Zeilor) a lui Giovanni Bellini, acum la Washington. Ei bine, unui teolog german, în 1513, chiar cînd maestrul termina lucrarea, i s-a întîmplat ca pe neașteptate să se afle în mijlocul unui ospăț asemănător, condus de Cibele: și a putut să-l recunoască *de visu* ca pe o demonică înșelăciune[24].

Acum, dacă am avea nevoie de o mai bună cunoaștere a cercurilor secrete umaniste și de o mai largă documentație despre „prietenii" vrăjitoarelor (toată aceea care ne-a parvenit este într-adevăr, cel puțin la început, opera persecutorilor lor), am

---

* O tînără fată așezată pe un covor de mătase, în fața căruia strălucea un covor de aur (în limba franceză în original).

putea hotărî cu certitudine dacă reprezentările de nimfe și zeițe contemporane, de exemplu acelea din cabinetele din Mantova și Ferrara, nu sînt, din acest punct de vedere, din întîmplare, cu totul altceva decît ingenue și lipsite de agresivitate polemică. Deocamdată orice îndoială este permisă. Dar evident, chiar și numai o discuție preliminară despre valoarea pe care ar avea-o cu adevărat mitologia păgînă pentru umanism ne-ar duce mult prea departe și într-un alt domeniu de cercetare[25].

A ne retrage dintr-această periculoasă încercare este util chiar și pentru că după această fază „clasică" a vrăjitoriei, tendința care se impune în cele din urmă este tocmai cea opusă, încît să creeze și să afirme în mod definitiv, dincolo de realitatea cronicilor, imaginea vrăjitoarei urîte și obscene și a babei care încalecă pe mătură. Este curios de observat că numai în timpuri relativ recente, și în genere în cinematograf și în teatru, imaginea vrăjitoarei s-a transformat într-o femeie fermecătoare, mai mult sau mai puțin irascibilă, dar totdeauna în floarea tinereii sale frumuseți. Dar și această frumusețe era considerată de teologi drept o amăgire demonică[26]. În orice caz, în evul mediu tîrziu devenise proverbială; Boccaccio spune de exemplu: „este o tînără aici care este mai frumoasă decît o vrăjitoare".

Iconografia respingătoare, renascentistă, este aparent simplă, aproape schematică, într-un sens abstractă; și totuși componentele simbolice și figurative sînt nenumărate, iar rezultatul este foarte complex. Unicul mod de a i se putea preciza rădăcinile (după cum vom vedea, atît culte cît și populare), este acela de a descompune imaginea, căutînd în fiecare parte a sa, precedentele și derivațiile.

Vrăjitoarea care încalecă pe mătură este tipul de reprezentare cel mai vechi despre care are Occidentul o mărturie[27]. O vedem, acoperită numai cu o mantie pe spate, zburînd în corul domului din Schleswig (1280 c.) pe o mătură sau pe un fel de felină; și încă mai înainte, în jurul anului 1210, pe un capitel de la *Marienkirche* din Gelnhausen,

tot goală, pe un băţ, de care s-a prins puternic cu mîinile şi picioarele[28]. O similară reprezentare, tot atît de rară, apare în secolul al XV-lea[29].

O asemenea iconografie nu are încă, cel puţin într-o măsură prea accentuată, un aspect demonic. Ar putea să-şi aibă originea, în elementele care o compun, dincolo de evul mediu, deoarece ştim de unele vrăjitoare care zburau pe mătură încă din perioada romană tîrzie, precedentă creştinismului, rămasă vie în superstiţia populară. În originea ei se poate lega de şamanism[31]: zborul vrăjitoarei, dealtfel, este precedat de o serie de rituri, ca izolarea, postul, dezgolirea, ungerea, şi are loc noaptea, ca o urmare parcă a unei incubaţii. Şamanul, cînd se află în stare de extaz, ne spune un cercetător al superstiţiei greceşti, „nu se gîndeşte că ar fi posedat de un duh străin, ca Pitia sau ca un medium modern: crede în schimb că sufletul lui părăseşte corpul şi călătoreşte spre regiuni îndepărtate, mai des în lumea duhurilor. Un şaman poate fi văzut în acelaşi timp în diverse locuri; are darul ubicuităţii... El devine deţinătorul unei ştiinţe superioare". Toate acestea se potrivesc foarte bine cu cele ştiute despre vrăjitoarea europeană, moştenitoare a bărbatului în aceste prerogative şi poate evocatoare a unor forme îndepărtate de matriarhat. Că influenţa civilizaţiei şamaniste s-a exercitat şi pe continentul nostru, după demonstraţiile date şi de Eliade[32] nu ne miră deloc. În orice caz, totuşi, este vorba de persistenţe care durează de milenii, dacă nu de zeci de secole, chiar dacă invaziile barbare şi ereziile le-ar fi putut reînvia din cînd în cînd. Privirea extatică, ce se observă mai ales la vrăjitoarea din Gelnhausen, cu adevărat „inspirată de duhuri", este în mod singular contrastantă, de exemplu cu dezinvoltura cu care vrăjitoarea din *Măgarul de aur*, după ce s-a uns, îşi ia zborul[33] şi nu este explicabilă, după părerea mea, decît prin extazul şamanist.

Mătura, furca şi mai ales băţul, mijlocul cel mai naiv şi mai vechi de transport al vrăjitoarei, sînt poate, tematic, reductibile la baghetă, simbolul puterii şi, mai înainte, în timp, simbol foarte cu-

noscut al axei cosmice: mituri și basme ne luminează asupra ideilor sau legendelor ridicării la cer prin suirea pe un copac, care ar putea fi sintetizat de băț, sau de baghetă. Referirile acestea ne indică uneori cu o curioasă conștiință că această baghetă este ca aceea a zînelor din basmele pentru copii sau ale astrologilor reali ai Renașterii, o emblemă a puterii[34]. Un cronicar de la jumătatea secolului al XV-lea, Jean du Clerc, scrie în legătură cu acestea: „cînd voiau să meargă la *vauderie* (sabat), ungeau o nuia de lemn foarte mică, mîinile și palmele cu o unsoare pe care le-o încredințase diavolul, apoi își puneau această nuia între picioare și pe loc își luau zborul spre locul unde voiau să ajungă deasupra orașului, a pădurii și a apelor; iar diavolul le conducea la locul unde voiau să se adune". Deci, bățul, ca și mătura, făcea să se declanșeze, prin simpatie magică, forțe extraumane. Totuși, dacă este valabilă ipoteza unei legături între zborul vrăjitoarei și extazul șamanist, propusă aici, bățul și mătura își pot găsi o interpretare mai specifică și istoricizată și chiar mai aderentă iconografiei picturale care, în genere, o reprezintă pe vrăjitoare călărind. Unul din jocurile cele mai răspîndite în antichitate (și care s-a transmis în distracțiile copiilor pînă azi), practicat și de adulți, era acela al unei cavalcade imaginate pe un băț, prevăzut adesea cu un bot grosolan tot de lemn, imitînd capul unui cal. Acest joc este precedentul calului cu leagăn; dar deținea și o funcție simbolică, de fapt întocmai ca toate jocurile din antichitate. Într-adevăr, în multe civilizații calul a fost un animal sacru, identificat chiar cu zei importanți (ca Epona al celților), care avea drept prerogativă pe aceea de a duce sufletele dincolo de mormînt sau într-un regat cosmic. Din punct de vedere simbolic, bățul-cal putea să posede prerogative analoage sau, poate, să fie folosit în unele culte (care se serveau mult de astfel de deghizări). Această ipoteză este confirmată de ceea ce ne mai spune Eliade în legătură cu șamanii: „cei ce erau posedați de duhuri se serveau în transportul lor de calul-băț[35]" care s-a putut schematiza

cu timpul într-un simplu baston sau mătură, devenind de neînțeles pentru contemporani și pentru oamenii din *quattrocento* și *cinquecento*, care în schimb erau la curent cu caracterul magic al baghetei.

Să uităm deocamdată nuiaua unsă, cu subînțeleasa și obscena referire falică asupra căreia va trebui să revenim, și să ne gîndim la vrăjitoarea din iconografia medievală, care zboară pe băț sau pe mătură. În afară de zborul cu privirea prea fixă înainte, părul în vînt, despletit, și goliciune, acest tip de vrăjitoare, suficient de grațios, are, am putea spune, o inocență etnografică; aceeași inocență a vrăjitoarei (*befana*), port-calendar din pînză de sac care, sprijinită elegant pe mătura ei, stă pe pervazul ferestrei mele tocmai în timp ce scriu. Și care îmi amintește că, odată cu trecerea timpului, această imagine lipsită de orice deformație demonică, a revenit să domine imaginația colectivă, care evident pare călăuzită de un al șaselea simț la această reîntoarcere, sărind peste dramatica fază a persecuției religioase a vrăjitoarelor, la iconografia lor cea mai autentică și milenară.

Chiar și nuditatea vrăjitoarelor este nevinovată. Lăsînd deoparte marea indiferență, în obiceiurile comune din evul mediu, față de orice pudoare, masculină sau feminină (indiferență față de care vrăjitoarele noastre apar cu totul puritane), goliciunea era un act esențial al oricărui ritual, chiar numai propițiatoriu. Și îndeosebi cea feminină a păstrat mult timp un caracter sacru. Există o foarte numeroasă bibliografie în legătură cu aceasta: va fi de ajuns să amintim, spre justificarea despuierii vrăjitoarelor, că încă în primul deceniu al secolului nostru cercetătorii din domeniul folclorului au putut documenta unele ceremonii de fecunditate, chiar colective și promiscue, împerecheri sexuale de grup și chiar anumite lucrări agricole nocturne și diurne, ca semănături etc., îndeplinite în stare adamitică, chiar și în foarte civilizatele țări ca Franța și Germania. Ele con-
 stituie unul din cele mai tulburătoare aspecte ale

folclorului european, ca și mascaradele demonice și desfrîul din timpul carnavalurilor, continuu condamnate de biserică, dar fără rezultat, care a interpretat totdeauna aceste supraviețuiri mai curînd drept acte diabolice decît păgîne.

Că „jocurile Dianei", adică ceremoniile nocturne ale tinerelor țărănci și muntence se terminau cu orgii colective, este mai mult decît probabil. Și iată apărînd prima „contaminare" a atributelor figurative, între „femeia zburătoare" și „luxură". Încă pe capitelul bisericii din Gelnhausen vrăjitoarea se prinde de bățul-cal cu o voluptate pe care, în alte cazuri, iuțeala unei călătorii în văzduh nu o cere. Bățul însuși este foarte robust. Strania poziție a femeii, datorată numai în parte „cadrului arhitectonic", se explică printr-o simplă comparație cu talismanele falice și vechile opaițe de teracotă cu subiect analog, pentru noi cam surprinzătoare, dar categoric nu pentru evul mediu, care a făcut mult uz de aceste instrumente și de imitația lor, așa cum desigur le imită Riccio în opaițul reprodus aici. Vrăjitoarea călărește deci nu un băț, ci un falus schematizat (așa cum poate intuiește cronicarul citat, care vorbește de o nuia unsă). Un caracter erotic, dealtfel, mai mult decît demoniac, are țapul pe care, de asemenea, îl călărește vrăjitoarea în altă parte. De exemplu, Rabano Mauro spune: *Hircus, motus luxuriae, ut in lege; „Tollite hircum pro peccato, 'id est, extinguite in nobis luxuriae motum: hircus, carnis immunditia, ut in Psalmis'Offeram tibi boves cum hircis, id est ad honorem tuum mactabo in me superbiam mentis cum petulantia carnis*"*[36].

Iată deci poate un prim aport iconografic al creștinismului: vrăjitoarea este simbolul luxuriei

* Țapul, instigatorul elanului de luxură, așa cum se menționează în Cartea Legii (Scriptură): suprimați așadar țapul pentru păcat; adică stingeți elanul de luxură din voi; țapul, carne a necurăției, cum se spune în Psalmi, „îți voi aduce prinos boii cu țapii" adică voi sacrifica în făptura mea, spre a te cinsti, trufia minții dimpreună cu aprinderea cărnii". (În limba latină în original).

dezlănţuite, al sufletului tîrît de patima cea mai infamă. Cît este de strîns raportul între alegoria morală şi noua înfăţişare a vrăjitoarei o poate revela o comparaţie cu vestitul desen al lui Pisanello, care reprezintă luxuria cu părul în dezordine, picioarele desfăcute, trupul vlăguit, aşa cum au reprezentat-o prin tradiţie sculptorii medievali şi cum o vor repeta toţi creatorii de embleme. Natural, atributele sînt diverse; dar este de ajuns să constatăm deocamdată generala lor afinitate fizionomică şi fizică.

*

Un nou capitol al istoriei iconografice a vrăjitoarei începe pe la jumătatea secolului al XV-lea, prin asocierea ei conştientă cu diavolul. Femeile zburătoare nu călăresc numai băţul-cal sau clasicul falus, ci demonul în carne şi oase, fiind considerate concubinele lui. Şi fiindcă diavolul avea capacităţi proteice de transformare, iconografia lor, datorită varietăţii tipului de călărit, devine foarte diferită, greu de identificat şi profund enigmatică. Abia recent, Cuttler a propus o motivată interpretare în sfera vrăjitoriei, a femeilor zburătoare ale lui Bosch, în tripticul de la Lisabona, călare pe un peşte, în loc de o mătură, sau un ţap. Peştele zburător ar fi, după bestiarii, simbolul omului destinat să cadă, şi deci al „decăzutului" prin excelenţă, Lucifer.

Lumea flamandă a fost în mod deosebit obsedată de aspectul zoomorf al unei asemenea maniere de călărie diabolică: legată de peşte, pasăre, patruped, chiar într-o aceeaşi pictură, rămînînd asociată cu aceste inocente animale, adesea nici măcar excesiv deformate, chiar după ce a atins culmea tipicei sale iconografii compozite şi monstruoase, mai ales în arta germană din jurul anului 1500. Să se vadă de exemplu foarte ciudata reprezentare a acelei *Strega di Endor* a lui I. Cornelisz.

Un bărbat şi o femeie sînt transportaţi în zbor de demoni nemetamorfozaţi, în foarte rarele desene care însoţesc relatarea procesului asupra

întîlnirii (*Vauderie*) din Arras, din 1460[37]. Chiar și părul în vînt este un vechi atribut solar, degradat la un atribut demonic. Diavolul, travestit sau nu, este deci nelipsitul partener obscen al femeii. Dar, mai ales, el scoate vrăjitoria din sfera ei etnologică pentru a o introduce în miezul controverselor teologice pentru a o supune la un nemilos examen cu instrumentele complexe ale cercetării judiciare și ale filologiei, într-o căutare înverșunată, chiar dacă pentru noi este astăzi naivă și totuși crudă și sîngeroasă, a adevăratei sale realități. Cum scrie cu eleganță Seligman[38]: „*Avec l'établissement de la puissance du diable, les anciennes survivances, les amusements des serfs, les histoires plus innocentes furent qualifiés de sataniques... Les assemblées traditionnelles, les fêtes des Druides le soir du 1 mai, les baccanales, les fêtes de Diane, devinrent les sabbas des sorcières; et le balai, symbole du foyer sacré, tout en gardant sa signification sexuelle, devint un instrument du mal. Les rites sexuels d'autres temps, destinés à stimuler la fertilité de la nature, furent désormais les manifestations d'un désir charnel défendu.**" Episodul vrăjitoarei devine, în mod practic, capitolul central al ciclului demonului; vrăjitoarea însăși se configurează ca un fel de anticrist minor, ale cărui miracole aduc moarte și nu înviere, boli și nu vindecări; în faimoasele xilografii care ilustrează *De lamiis et pythonicis mulieribus*, a lui Enrico Molitoris și Corrado Schatz[39], demonul apare cel puțin de trei ori: el ține, în zborul ceresc, două femei prefăcute în animale, care călăresc pe un băț; tot el, preschimbat în lup, călărește un băr-

---

* „Odată cu afirmarea puterii diavolului, vechile obiceiuri, jocurile țăranilor, poveștile cele mai nevinovate au început a fi calificate drept satanice... Adunările tradiționale, serbările Druizilor, în seara de 1 mai, bacanalele, jocurile în cinstea Dianei, au devenit manifestări orgiastice ale vrăjitoarelor; iar mătura, simbolul vetrei sacre, continuînd să păstreze semnificația ei sexuală, a căpătat sensul unui instrument al răului. Riturile sexuale din alte timpuri, destinate să stimuleze fertilitatea naturii, au început a fi de acum înainte acțiuni ale unei dorințe trupești interzise". (în limba franceză în original).



A. Dürer, Cele patru vrăjitoare, *1491*.

bat; el seduce, fără a-şi ascunde măcar picioarele cu gheare, o ţărancă (un perfect pandant, chiar dacă inversat, cu încîntătoarea ispititoare a sfîntului *Anton* eremitul).

Realizîndu-se această asociere, soarta frumoasei vrăjitoare renascentiste este pecetluită; sfîrşitul ei se produce imediat, chiar dacă într-o epocă diversă în diferite ţări, depăşită acum de obscena vrăjitoare diformă. Răsturnarea se manifestă mai întîi în ţările de dincolo de Alpi; la Dürer e de ajuns o perioadă de cincisprezece ani pentru ca de la *Quattro belle incantatrici*, din 1491, care amintesc de *Cele trei Graţii* în ciuda prezenţei diavolului care priveşte pe furiş de la uşă, să se ajungă la groaznica figură de Parcă din 1507. La Hans Baldung[40] putem urmări, an cu an, progresiva deformare şi schimonosire a trupurilor, dezvoltarea dramatică a reprezentării obscene şi



Hans Baldung Grien, Plecarea la sabat *(xilografie).*

a celei mai dezgustătoare vulgarități, deoarece posedarea demonică (contrar locului comun, după care femeile frumoase ar fi cele care se duc în infern, făcîndu-l cel puțin prin aceasta de dorit), comporta inevitabil degenerarea cea mai frapantă a fizicului. Procesul de deformare devine din ce în ce mai rapid, obsedant, și adesea atît de exagerat încît ajunge să devină caricatural. Punctul culminant pare să-l fi atins violenta xilografie a lui Hans Burgkmair, care ilustrează disputa dintre un inchizitor și o mejeră revoltată, asistată de diavol, xilografie executată pentru autobiografia lui Maximilian I (Weisskunig), înainte de 1514[41]. Asprimea se explică aici cu climatul de violentă persecuție împotriva vrăjitoriei, în regiunile alpine unde ea se manifesta cu mai multă virulență.

Dar vrem să amintim, în fugă, că și „vrăjitorul" suferă o asemenea eclipsă și metamorfoză. Viața

lui Pan, în pictura Renașterii, este scurtă ca mitul vîrstei de aur care l-a lansat. Chastel observă că la același pictor, adică Signorelli, „sărbătoarea lui Pan pe care o evoca pe la 1490 drept o *sacra conversazione* melancolică", într-un desen din 1514 „a devenit o bacanală convulsivă în care domnește teroarea destinului, figurată de cele trei Parce"[42]. Numai Orfeu se salvează, dar ca alegorie a muzicii și prin aspectul liric, naturalist, al vrajei lui pastorale, care amintește întrucîtva de predica ținută animalelor de Sfinții franciscani.

Este foarte important să observăm că după ce a fost asimilată caracterizarea negativă și demonică, iconografia vrăjitoarei, în vulgarizarea ei, ajunge pînă la urmă să depindă mai mult de idei și scheme generale decît de evenimente istorice specifice, cu toate precisele contribuții documentare pe care le-au putut aduce cronica, procesele și rugurile publice. Aceasta se datorește și atitudinii detașate și teoretice a inchizitorilor.

Astfel, dacă *De Lamiis* a avut desigur o puternică influență (este vorba de un grațios volum care costa puțin și se vindea foarte mult), asupra succesivei popularizări a unor teme, ca aceea, care va deveni foarte comună, a femeii seduse de diavol; în afară de orice vrăjitoarele din xilografiile sale săvîrșesc acte străine de receptivitatea iconografică colectivă, poate din cauza caracterului lor prea legat de cronică și de caracterul ilustrativ, poate și pentru că se referă la episoade îndepărtate în timp și mai puțin dramatice (una din xilografii, de exemplu, interpretează un episod povestit de Sant'Agostino). Și mai tipic este ceea ce s-a întîmplat cu „vrăjitoarele" desenate, xilografiate sau pictate de H. Baldung. Că ele sînt inspirate din unele depoziții judiciare contemporane, mai precis din procesele curiei din Strassburg, oraș și ambient cu care Baldung era în strîns raport chiar și din motive familiare, a fost sugerat cu autoritate de Radbruch[43]. Dar vitalitatea schemei iconografice a vrăjitoarei pare a sta mereu într-un raport invers cu realitatea istorică a detaliilor și
 a mediului; Baldung are chiar meritul de a furniza

poate pentru prima oară vrăjitoarelor o scenografie de extremă sugestivitate și dramatism, dar foarte puțin realistă.

Ceea ce am afirmat, se poate înțelege cu alte cuvinte ca o prevalență a mitului asupra cronicii (lucru care dealtfel se întîmplă foarte des în tratatele teologice). Raportul între vrăjitorie și demoniac, stabilit mai strîns la sfîrșitul secolului al XV-lea, a avut o enormă capacitate de stimulent fantastic și a dat loc unui proces de recuperare care s-ar putea numi arheologic el reușind să dea mai mult decît pluriseculare și vagii imagini a vrăjitoarei, acea fixitate pe care ea avea s-o mențină pînă în romantism.

*

Afirmarea inconografică a vrăjitoarei haine, a vampirei, se explică într-adevăr mult mai bine prin textele poetice și literare clasice, decît prin cronicile proceselor și chiar prin scrierile teologilor, adesea comentate de ilustrații și picturi. Firește că oamenii din Renaștere nu aveau o idee clară a ascendențelor preclasice ale acestui mit și ale implicațiilor sale, nici acum suficient elucidate, cu divinitățile iraniene, conexate cu cultul lunii și cu acela al morților, cu magia meteorologică și simpatetică, elemente a căror supraviețuire în tradițiile populare n-a fost diminuată nici astăzi. Umaniștii, și mai mult decît ei, teologii, făceau între altele din orice fir de iarbă un mănunchi, anticipînd astfel, fără a ști, etnologia comparată. Dar poate ar fi rămas mai puțin surprinși decît noi, citind pe o tăbliță asiriană această descriere care ne-o amintește pe aceea faimoasă a vrăjitoarei, făcută de Aretino:

Vrăjitoarea care rătăcește pe străzi, intră prin case, gonește pe ulicioare, urmărește oamenii în piețe, se duce înainte și înapoi, se oprește în mersul ei și se întoarce pe același drum, pentru a se opri din nou în piață. Ea a răpit puterea tînărului frumos, a luat fericirea femeii, răpindu-i cu privirea plăcerea voluptății. „De cînd m-a văzut, vrăjitoarea mă urmărește ca o umbră, cu balele ei m-a oprit din drum;

cu vraja ei mi-a întrerupt calea; a îndepărtat din trupul meu pe zeul meu și pe zeița mea"[44].

Fără a merge prea departe de timp, fără a cunoaște bine rădăcinile acestui mit în însăși mentalitatea primitivă, umaniștii creduli în orice izvor antic, inchizitorii îngroziți de diavol și de posibilele răzbunări ale vrăjitoarelor, pasionații de *ghosts stories*, aveau la dispoziție o cantitate de texte literare, uneori pline de *suspense*, care puteau furniza înainte de toate prețioase documente iconografice și ulterioare probe despre veridica existență a acestor creaturi.[45]

Declara, de exemplu, cu multă autoritate, într-un text apreciat și în școli, Horațiu, în cartea întîia din *Sermones* (VIII):

Pentru mine sînt motiv de neliniște nu atît tîlharii și animalele care îi îngrozesc de obicei pe toți cei ce trăiesc pe aici, cît cele care cu cîntece și otrăvuri tulbură sufletele oamenilor: în nici un fel nu le pot nimici și nici nu le pot împiedica să meargă să strîngă oase și ierburi otrăvitoare cînd luna, rătăcind pe cer, își arată frumosu-i chip.

Eu însumi am văzut pe Canidia, îmbrăcată într-un veșmînt negru, cu picioarele goale și părul despletit, țipînd împreună cu Sagana cea mare. Paloarea le dăduse amîndorura o înfățișare oribilă. Începură să scormone pămîntul cu unghiile și să sfîșie cu dinții o tînără mielușea: sîngele acesteia se revărsă în groapă de unde urmau să cheme sufletele strămoșilor ca să le dea unele răspunsuri. Și se afla acolo o arătare de lînă, o alta de ceară: mai mare aceea de lînă care se agita ținînd-o la distanță pe cea mai mică; cea mică avea o poziție de rugă, ca cineva care ar trebui să moară. Una se numește Hecate, cealaltă sălbatica Tisifona: ai fi putut vedea mișcîndu-se pe acolo șerpi și cîini infernali, iar luna înroșindu-se și ascunzîndu-se în spatele mormintelor, pentru a nu fi martoră la asemenea fapte.

În timpul ospățului său, Trimalcione, după ce povestește despre un soldat prefăcut în lup, redă o amintire înfricoșătoare din copilăria lui.

Copilul stăpînului meu, care era prea micuț, muri; o comoară de copil, chiar o comoară, o jucărie pe care o îndrăgeai fără să vrei. În timp ce mama lui, sărmana, îl plîngea, și nouă tuturor ni se rupea inima, iată că afară se aud urlînd vrăjitoarele; păreau niște cățele fugărind un iepure. Era cu noi unul Cappadocio, înalt, viteaz și voinic; ar fi ridicat în aer un taur furios. Acesta, luînd o spadă, și vîrînd cu multă grijă mîna stîngă în mantie, se avîntă hotărît afară din casă și străpunse pe una din femeile acelea chiar aici, pe sănătatea mea, la jumătatea trupului. Am auzit un geamăt; dar ca să spun sincer, nu am văzut vrăjitoarele. Întorcîndu-se în casă, omul acela curajos se aruncă pe pat, cu trupul vînăt tot, ca și cum ar fi fost bătut cu nuielele; îl fermecaseră. După ce am închis bine ușa, ne-am întors să veghem mortul, dar cînd mama a vrut să-și îmbrățișeze copilul, nu a văzut altceva decît o momîie plină cu paie, fără inimă, fără măruntaie, fără nimic omenesc; se vede că vrăjitoarele luaseră cu ele copilul, lăsînd în locul lui o păpușe de paie. Și după acestea, nu mă veți contrazice, sper, că există femei pricepute. în farmece, femei de noapte, care răvășesc totul. În orice caz, lunganul acela lăudăros nu s-a mai însănătoșit, și după cîteva zile a murit nebun. Noi toți am crezut totul și-am înmărmurit; după ce ne-am aplecat asupra celor de pe masă, în sfîrșit, am implorat vrăjitoarele să rămînă în casele lor pînă ce noi vom fi ajuns la ale noastre. (Din traducerea lui A. Cesareo, Firenze, 1934, pp. 103—5.).

Ovidiu (*Fasti* VI, 133 și urm.) întărește doza și redă, printre altele, un basm povestit copiilor de o bătrînă care descrie astfel vrăjitoarele:

Au capul mare, iar ochii le sînt
Mult mai mari decît de obicei, și bulbucați,
Plini de întunecime și de crudă oroare,
Ghearele îndoite și gata de pradă,
Iar ciocul încovoiat, de culoare cenușie
Penele, și pare că oricare dintre ele te îngrozește.

Fragmentul atît de cunoscut continua, descriind zborul acestor *Strigae* de noapte, în țipete de

spaimă, în căutarea de copii de snuls doicelor și de chinuit pînă cînd ar fi avut *„plenum tot sanguine guttur“**, ca vampirii din poveștile secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Și dacă este adevărat că asemenea înfățișare oribilă, după depozițiile procesuale, o căpătau femeile vampir numai prin „vorbe“, adică prin farmece, este tot atît de adevărat că bătrîne „scorpii, diforme, cu o culoare pămîntie și cu ochii ieșiți din orbite“ și care „din privire arată că au o fire melancolică și răzbunătoare“, nu era greu să le întîlnești pe străzi, ba chiar se întîmpla des, în secolul al XVI-lea, ca și pe vremea lui Ovidiu și a Babiloniei, să le auzi lăudîndu-se cu isprăvile lor. Iată ce ne spune din cele văzute Cardano: „Sînt biete femei de condiții umile, care rătăcesc prin văi, hrănindu-se cu castane și cu ierburi. Dacă nu ar bea puțin lapte, nu ar putea trăi. De aceea sînt slabe, diforme, de culoare pămîntie, cu ochii ieșiți din cap, și din privire; se vede că au o fire melancolică și răzbunătoare. Sînt taciturne, aiurite și se deosebesc puțin de cele posedate de diavol. Sînt atît de încăpățînate în părerile lor, încît ascultînd vorbele ce se aud în legătură cu ele ai crede ușor că lucrurile povestite de ele însele cu atîta convingere sînt lucruri nemaiîntîlnite și nici că se vor mai întîlni vreodată“[46].

Dar dacă, potrivit studiului fizionomiei și al teoriei temperamentelor, în loc de scepticism față de mit se obțineau — cum se întîmplă deseori — alte motive de credulitate, asemenea texte clasice puteau fi integrate, comentate, ilustrate din belșug de cele medievale, ba chiar, din punct de vedere al istoriei religiilor comparate, cu toată coerența. Vrăjitoarele ajung astfel să stăpînească ereditatea (în parte recăpătată de Herodiada și de Doamna din Orient, medievale) Dianei *per compita currens et silvarum secreta perlustrans*[47]**, dar în mod extraordinar îmbogățită cu caractere demoniace și primitive. Devin reîncarnarea Heca-

* Tot gîtul plin de sînge (în limba latină în original).
** alergînd prin hățișuri și străbătînd tainele pădurilor. (în limba latină în original).

tei „care prefera spectrele și fantomele, și mai ales să apară noaptea la lumina palidă a lunii, împreună cu grupul său de femei, adică cu sufletele morților fără îngropăciune și slujbe funebre"[48], însoțită de cîini care urlă și de rațe sălbatice; reîncarnarea Eriniilor, fiicele nopții, cu părul răvășit, cu șuvițe de forma viperelor și cu văluri negre și ușoare, ca mantiile „femeilor zburătoare" medievale[49]: reîncarnare a harpiilor, asociate vrăjitoarelor lui Virgiliu[50]; sau a scorpiilor răzbunătoare[51], a profeteselor germane, despre care vorbește Tacit și din ale căror împerecheri satanice ar fi ieșit hunii[52]; din Holda germană[53], din Feraia greacă[54], fantome etc. În sfîrșit, iată un adevărat compendiu de monstruozități feminine, anti-Diana, zeița morții violente și a teroarei, în loc de aceea a vieții și a seninătății ordonate.

Cea mai importantă și mai cultă tentativă de transcriere figurată a acestei contaminări arheologice este așa numitul *Stregozzo*, al lui Agostino Veneziano, din 1518, în realitate, așa cum a arătat Tietze Conrat, mai degrabă o *Hecate*[55], atît de bogat în atribute (vase, schelete, oase, țapi etc.) de tradus într-un sabat medieval, o bacanală de schelete, demonstrînd, așa cum a arătat ilustra cercetătoare, și precum a recunoscut și Hetzer[56], că tradiția populară era în Italia septentrională ceva mai puțin intensă decît dincolo de Alpi sau, mai degrabă, decît în văile Alpilor.

Un aport decisiv și cu adevărat precursor în timp, îi aparține neîndoios lui Mantegna, a cărui complexă și enormă personalitate așteaptă încă o reevaluare, ținînd seamă și de cultura lui esoterică, de care depinde probabil în parte capacitatea de a simți în mod dramatic și mitic „basmele antice"; merită să fie văzută gravura lui „Încăierarea divinităților marine", care a exercitat pe bună dreptate o vastă și durabilă influență.

Dar procesul, în genere, a fost, chiar și în arte, mai mult intuitiv decît logic, mai mult fragmentar decît sistematic și arheologic. Așadar imaginea vrăjitoarei, în desăvîrșirea sa, apare întocmai ca o antiveneră, spontan, din marea monstruozității,

rod al mai multor semințe. Nici un artist, poate, nu își permite să urmărească această desfășurare mai bine decît padovanul Riccio. În bronzul cu vrăjitoarea care călărește un țap, din care există mai multe replici, se simte în mod cert o influență a gravurii lui Dürer din 1507, încît putem integra bronzul acesta punînd o furcă în mîna femeii. Vulgaritatea și obscenitatea ansamblului se explică ușor, prin mai sus amintita asociere, desigur vizual involuntară, cu alegoria „luxuriei" care îi fusese prezentă, prin asociere sarcastică, lui Mantegna în timp ce trasa macabrele sale personificări ale „invidiei". Dar femeia este bătrînă, pentru a fi de acord nu numai cu San Tommaso, nu numai cu inchizitorii, dar și cu proverbul slav care spune: „orice bătrînă este o vrăjitoare; orice bătrîn, un vrăjitor"[58], referindu-se la concepția, pe care am văzut-o a fi foarte veche a vrăjitoarei.

Gustul pentru scena de gen și pentru sculptura caricaturală și grotescă elenistică nu are, la Riccio, nevoie de comentariu. Dar nu această componentă ne face vrăjitoarea lui de bronz atît de familiară. Noi o recunoaștem îndată ca soră a Harpiilor din Muntele Infernului lui Bellano, soră a Furiilor din Muntele asemănător al lui Riccio[59], din 1490—1500, inspirate în parte din bătrînele *diforme* ale *elenismului*.

Chiar și gravura Monștrilor marini, puternic mantegnescă, a lui Jacopo de' Barbari, pare înrudită cu acest bronz, datînd din jurul anului 1510. Vrăjitoarea, pe lîngă faptul că este bătrînă, este monstruoasă, cu sînii căzuți, diformi, pielea sbîrcită, simbol total al degenerării și al abjecției[60]. A fost de ajuns numai un deceniu, primul din *cinquecento*, pentru ca o oroare mitică să se transforme întro obsesie religioasă, politică și socială. Și iconografia, prin izvoarele și tradițiile sale, acționează în totul paralel cu teologia și superstiția, recuperînd din orice document antic noi terori pentru prezent. Ea se aliniază, și este important de reținut, de partea inchizitorilor, chiar cînd este vorba de maeștri ca Riccio, toți abili în
 realizarea de autentice și genuine viziuni popu-

lare. În mod curios, artiștii, cel puțin din cît cunoaștem azi (după ce s-a fărîmițat mitul frumoasei vrăjitoare care atinsese apogeul tocmai cînd se preciza imaginea vrăjitoarei urîte), trec cu totul (cu puține excepții) în tabăra persecutorilor, dîndu-le în mînă, cu aceste opere, un extraordinar instrument de propagandă. În consecință, și vrăjitoarele lor au devenit tot mai diforme, mai sbîrcite, mai puțin umane (spre deosebire de fermecătoarele vrăjitoare), pînă a deveni, de exemplu la Salvator Rosa, deși foarte sensibil la multe aspecte ale antirenașterii, și totuși credincios sugestiilor macabre ale unui *Stregozzo*, un frumos pretext de capricii absurde, ca și balada plină de sentințe, care îl comentează[61]. Dar acestea sînt capricii, scăldate totuși în sînge, cu un autentic miros de fum și sulf.

Capitolul VI

MAGIA ELEMENTELOR

*Secura est sub monte quies**
Annibale Caro

Ura împotriva vrăjitoarelor, teroarea provocată de demoni, care are uneori caracterele unui misticism răsturnat, sînt poate episoadele cele mai dramatice și neliniștitoare ale înfruntării, nu între Renaștere și evul mediu, cum s-a crezut pînă nu de mult, ci între cultura umanistă și tradiția populară. Îndată ce a doua a putut să ia conștiință de sine, a dobîndit și capacitatea de a opune tradiției literare a curților, mai întîi formele de superstiție, apoi imaginile magice și lumea de idei. Dar identicul antagonism între ceea ce este cult și popular se află și în interiorul umanismului, în intimitatea culturii curților, în inima și în fantezia artiștilor înșiși. După ce am încercat să descoperim rădăcinile figurative și arheologice ale basmelor populare și ale iconografiei vrăjitoarelor, vom face acum tentativa contrară, de a descoperi rădăcinile populare ale unor aspecte mai culte și mai sofisticate ale Renașterii: artizanatul de lux, emblematica, automatele și fîntînile. Aceasta va fi ordinea capitolelor următoare.

Punctul nostru de vedere este acum ca inversat față de cercetarea precedentă dar, după cum vom vedea, ne va da o probă ulterioară de vitalitate a

* Liniștea este sigură la poalele muntelui (în limba latină în original.)

noțiunii de popular, atestîndu-i presiunea în sfera în care, pînă acum, nu a fost observat. Și dealtminteri, chiar dacă direcția din care privim procesul este alta, făcînd să ne situăm acum de partea artizanilor și a celor care comandă o operă de artă, nu de partea poporului superstițios, vom ajunge îndată să uităm că urmărim un alt plan de cercetare într-atît se completează în secolul al XVI-lea, mai ales italian, noțiunea de cult cu aceea de popular. Desigur, vrăjitoria și magia neagră sînt condamnate, în timp ce artizanatul rafinat este ridicat în slăvi, într-o asemenea măsură încît chiar ornamentația arhitectonică devine minuțioasă, mai mult operă de giuvaergiu decît de muncitor cu dalta, așa cum se întîmplase în arta gotică printr-o analoagă presiune a artelor minore. Și totuși persecuțiile împotriva vrăjitoarelor și prelucrarea împinsă pînă la un extrem rafinament și eleganță a materiilor naturale, au o rădăcină morală identică: teama de haos. Teamă dar și ademenire, tentație, incertitudine. Nu ne temem decît de ceea ce e pe cale să ne învingă sau să ne fascineze. În viața socială și religioasă, haosul era proliferarea superstițiilor, reînvierea unor misterioase practici de cult care zăceau în fundul mileniilor, așa cum demonstrau scrierile clasice, riturile stranii care le însoțeau și mai ales ideea că lumea nu este doar vie, pulsantă, capabilă de a respira și a genera, dar și susceptibilă de a fi modificată, răsturnată în legile ei, de intervenții misterioase, iraționale, așa fel încît existența umană în ea era precară ca pe o corabie fragilă. În artă, haosul era materia brută, era poate tocmai acel non finit, nedesăvîrșit, în fața căruia cedează cu disperare Michelangelo și, printr-un patetic paradox de gust, tocmai în capodoperele sale cele mai strălucite. În mod ciudat, unul din cei mai mari poeți ai timpului, Ronsard, definește haosul tocmai în asemenea termeni de non finit, nedesăvîrșit, drept *sans art*, *sans forme et sans figure entière**.

---

* Fără artă, fără formă și fără figură întreagă (în limba franceză în original).

Iar artizanul este ca Dumnezeu sau ca iubirea care *arondit les petits corps en leurs perfections.**[2]

În legătură cu artizanul din *cinquecento* și în special cu Palissy, care-i reprezintă teoretic mai bine decît oricare altul aspirațiile, s-a observat cum el, în familiaritatea sa asiduă cu materia, cu haosul, reușește să facă un pas foarte important înainte pe calea științei, în ceea ce privește știința filosofică[3]. El rămîne, totuși, în același timp, un vrăjitor, un alchimist, un inițiat. Lucrătorul în abanos, giuvaergiul, cizelatorul de pietre prețioase, sculptorul, arhitectul însuși, cînd decorează, au aproape obsesia alchimistă de a transforma, de a metamorfoza: cristalul, arid și dens, devine un monstru cu gura larg deschisă, din care picură lichid; marmura cu venaturi la întîmplare înflorește într-un peisaj marin sau alpin[4]; sticla se face cochilie, cochilia devine lucioasă și strălucitoare ca sticla, stînca se preface în statuie, iar statuia se afundă în stîncă.

Într-un anume sens, sîntem aduși să ne gîndim din nou la artizanatul gotic, la ornamentele lui florale, la inserțiile monstruoase și fantastice, la aparenta lui lipsă de scheme și conținuturi[5] și chiar și la capacitatea de a eluda, prin decorativism, adevăratul caracter al temei sale. Dar această apropiere, dacă privim mai bine, rezultă a fi cît se poate de falsă. Metamorfozele omului din *cinquecento* sînt mult mai puțin sceptice, mai puțin capricioase, în special cînd este vorba de materie și, mai mult, de cele patru elemente. Este o metamorfoză tipic alchimistă: vrea, cu alte cuvinte, să ajungă de la o valoare la alta, sau mai exact, vrea să extragă sîmburele magic al substanței și să-l expirme. Artizanul din acest secol este neliniștit, nu se mulțumește cu naivele interpretări tradiționale și cu atît mai puțin cu cele biblice, dar nu renunță de loc la misticismul simbolic, ba chiar îl simte într-un mod cît se poate mai ascuțit, dat fiind caracterul lui misterios.

* Care rotunjește micile corpuri în perfecțiunile lor (în limba franceză în original).

În afară de aceasta este mult mai umil decît artizanul din *quattrocento*, care impusese cu dispreț orgolioasa și precisa sa proiectare proporțională, oricărui domeniu pe care gustul publicului l-ar fi acceptat, făcînd astfel ca vocația sa geometrică și matematică, pur rațională, să se afirme în marchetărie ca în șlefuirea pietrelor prețioase[6] (care pare un exercițiu asupra „corpurilor regulate"), în lemn ca în marmură, și modificînd chiar natura (Alberti voia într-adevăr grădinile împărțite în mici arii exacte și regulate)[7]. Sentimentul naturii în *cinquencento* (cum, de altfel, am putut înțelege splendid la Bomarzo) este ceva cu totul și cu totul deosebit. Așa cum scria cu mulți ani în urmă Hess[8], la baza lui stau „capacități originale de *Weltanschauung*: un nou spirit de toleranță față de individual, necesitatea de a pune în valoare obiectele și existențele în cea mai evidentă singularitate și profundă individualitate a lor, făcînd abstracție de orice ierarhie și dependență externă. Cu un respect aproape sacru, omul din Renaștere se apropie de natură, desconsiderată de multă vreme, pentru a-i arăta respectul cuvenit, potrivit principiului său intern și propriei sale autonomii. Plin de interes, el contemplă minunata organizare a lucrurilor vii și vegetale, iar toate manifestările lor de vigoare și de decadență dobîndesc pentru el sens și valoare".

Nu lipsesc, firește, și o vom vedea într-un capitol următor, nici oamenii în stare să transforme „teroarea sacră" într-un rece spirit de observație. Dar artizanul, în înfruntarea lui cu materiile noi care îi veneau din locurile cele mai neașteptate și pentru el de-a dreptul inimaginabile, din fundul mării și din cel mai înalt dintre ghețari, acele materii înseși aveau nu numai o minunată organizare demnă de tot respectul și un ciclu de dezvoltare sau de degenerare dar, la propriu, și un adevărat nucleu magic și semnificativ. Renașterea tîrzie nu numai că simte lumea ca însuflețită, dar vrea să-i traducă vitalismul în imagine. Într-un anume sens, vocația lui este pictografică: astfel încît multe din operele așa-ziselor „arte minore",

mai ales cele mai diforme și mai monstruoase, care sînt, de fapt, tocmai cele de cea mai bună calitate, ajung să fie nu numai admirate, dar și citite, tocmai în căutarea acelui nucleu. În puține alte momente a fost arta atît de mult cunoaștere, chiar dacă numai cunoaștere intuitivă, enigmatică, ezoterică.

Ceea ce am afirmat nu este o exegeză *post quem*, a unor moderni interesați de psihanaliză, de etnografie, de istoria religiei; ci, dimpotrivă, o parafrază a expunerii unui arhitect-arheolog, Pirro Ligorio, autor *in primis* al acelei capodopere care este *Villa d'Este* de la Tivoli[9]. Expunere pe care el o face referindu-se la reprezentările grotești: dar ne este îngăduit să o extindem, deoarece aproape toate interioarele caselor, mobilele și uneltele timpului se transformă și ele în reprezentări de artă grotescă, deci nu dintr-un capriciu decorativ, ci datorită vocației lor de a exprima concepte. Ele sînt, cu alte cuvinte, alegorii ale tainelor materiei și ale vieții. Scrie, într-adevăr Ligorio:

deși vulgului i se par materii fantastice, toate erau simboluri și lucruri practice, dar nu fără mister... Sînt forme fantastice și, așa cum se întîmplă în vise, în ele au fost amestecate caracteristicile morale și fabuloase ale Zeilor... ele nu au fost născocite întîmplător, nici cu vreun scop fantastic, nici pentru a da la iveală trăsături vicioase și nebunești, nici pentru a îmbogăți prin varietatea lor și a înfrumuseța locuințele.

Dimpotrivă ele au fost create pentru a trezi stupoare și admirație, pentru a spune astfel, bieților muritori, pentru a demonstra pe cît posibil greutatea și deplinătatea intelectului și imaginația lui, ca și pentru a desvălui unele întîmplări, pentru a înfrîna insațiabilitatea diferitelor și straniilor concepte desprinse din atîtea varietăți existente în lucrurile create...[10]

Limbajul simbolic și pictografic al artei grotești bizare și fantastice, expune într-adevăr
 concepte minunate; dar din păcate nu respectă

nici un glosar, nici o sintaxă, nici o schemă convenţională sau unitară. Ţîşneşte din cînd în cînd din raportul cu materia, sufletul căreia caută să-l afle, articulîndu-se în felurile cele mai atrăgătoare sugerate de materie; nu vorbeşte, ci face aluzii fără să explice; şi totuşi în aceeaşi categorie de materie, cum este de exemplu cristalul, se exprimă într-o multiplă diversitate de vocaţii formale, care solicită mereu alte imagini şi alte soluţii tehnice ca să le pună în lumină. Totuşi, în acest raport se pot identifica, în *cinquecento*, cel puţin cîteva constante de modalităţi. Prima, poate cea mai importantă, este aceea că însăşi calitatea fizică a materiei (lichida proteicitate din apă, divina transparenţă din cristal şi din pietrele preţioase, violenţa explozivă din foc, asperitatea suprafeţei stîncii, lustrul din pietrele dure) este accentuată în toate felurile, exasperînd-o. A doua constantă, care nu este tot atît de generală, dar caracterizează marea majoritate a produselor, este elaborarea materiei în formă biomorfă, adesea animalieră, într-o vastă serie de asocieri (unele intuitiv comprehensibile, ca focul de artificii în formă de balaur, altele enigmatice, ca blocul de cristal care devine pasăre). Privind mai bine, chiar şi forma biomorfă are scopul de a accentua valoarea materiei, exarcebîndu-i, prin metoda asociaţiei, valoarea magică. Şi este probabil, din acelaşi activ *revival* al valorii magice a animalelor existente în embleme, că imagini zoomorfe sînt aplicate celui mai inert regn al mineralelor. Vom avea ocazia să revenim de mai multe ori asupra acestei probleme: să începem acum exemplificarea primei constante, pornind de la cel mai inform dintre elemente, apa, al cărei „concept" este deosebit de dificil de redat în mod pictografic sau anxios, refuzînd să se preteze la reprezentări persistente.

*

Observă Eliade: „Oricare ar fi relaţia religioasă în care se află, apa îşi păstrează în toate timpurile funcţia: dezintegrează, distruge formele, spală păcatele, curăţă şi totodată regenerează. Carac-

teristica sa este de a preceda creația și de a o reînnoi, dar totdeauna fără a renunța la propria-i modalitate, adică aceea de a nu putea lua nici o formă fixă. Apa rămîne totdeauna într-o stare virtuală, germinală, latentă“[11]. Secolul al XVI-lea nu dezvoltă toate aceste „concepte“ ale apei: se limitează la trei, care sînt, de exemplu în *Naşterea Venerei* a lui Botticelli, germinativitatea creatoare a apei („caracterul ei este acela de a preceda creaţia“); fluiditatea metamorfozei (a nu putea lua nici o formă fixă), și un al treilea aspect, nesubliniat de Eliade, muzicalitatea. În plus, fîntîna capătă, chiar în acest moment al evoluţiei, un tip zoomorf (care culminează cu faimosul *Triton* al lui Bernini).

Apa ţîşneşte din pămînt și la început este contopită cu acesta: Renașterea socotește cele patru elemente ca și contopite, amestecate, legate unele de altele, dar mai ales apa în actul său de a lua naştere din stîncă, contopită cu pămîntul ca în ziua a doua a creației. În 1538, Annibale Caro, foarte atras de parcuri și de grădini, descrie, ca pe o mare noutate, vila Monseniorului Guidiccione dei Gaddi, de lîngă Farnesina, la Roma, unde a fost construit în perfect „stil rustic“ „un zid brut, dintr-o oarecare piatră, care la Roma se numește *asprone*, un fel de tuf negru și spongios, cu blocuri de piatră așezate unul peste altul la întîmplare, sau, pentru a spune mai bine, cu o oarecare ordine dezordonată, cu proeminențe sau cu adîncituri unde să se poată planta ierburi“. Zidul se completa cu un fel de grotă, tot de tuf, în care erau situate fîntînile. Apa, căzînd din blocurile de piatră, „găseşte obstacol în unele mici roci, care întrerupînd-o îi amplifică murmurul și o împrăştie în mai multe părți“; și din boltă cădeau asemenea picături venite din „bucăţile albe de tartru congelat care se găsesc în căderea apei de la Tivoli şi care au proprietatea de a face ca apa, picurînd mereu în același loc, să capete o crustă naturală“. Din grotă un fals-rîuleţ se scurge printr-o vegetaţie „opacă, transmiţînd o stare de oroare“, într-o albie decorată cu „peştişori, corali, mici

roci, raci, scoici, melci", de-a lungul unor maluri înfrumusețate cu „*capilvenere*, scolopendre, mușchi și tot felul de ierburi de apă"[12].

Într-o pagină de autentică măiestrie literară (pare că fîntînile din *cinquecento* și din *seicento* îl obligă pe cel care le descrie să rivalizeze din punct de vedere muzical cu ele, cu adjective rafinate, cu recurgere la nume rare, cu combinarea și reluarea unor sunete vocalice, cu întreruperi neașteptate de perioade, care par ropote bruște și mici cascade), Claudio Tolomei, într-o altă scrisoare din 26 iulie 1543, reia astfel și descrie foarte detaliat[13]:

Am fost ieri seara să iau masa la Treio în grădina lui M. Agabito Belluomo unde am avut surpriza a trei satisfacții deodată, care, întocmai ca trei grații, m-au umplut de mulțumire și de plăcere. Prima a fost să văd, să aud și să savurez apa aceea încîntătoare, atît de limpede și pură, încît părea cu adevărat imaculată, cum se și numește... A doua a fost ingeniosul artificiu nou de a concepe fîntînile, folosit în mai multe locuri din Roma, prin care îmbinînd arta cu natura, nu se mai poate distinge opera uneia de a celeilalte, încît pare uneori un artificiu natural și alteori o natură artificioasă: în acest fel se străduiesc astăzi să construiască o fîntînă, încît să pară făcută de însăși natura, nu la întîmplare, ci cu o artă magistrală. Acestei opere îi aduc multă podoabă și frumusețe pietrele spongioase, care se găsesc la Tivoli, și cum sînt create de apă, aparțin tot apelor; o înfrumusețează în plus cu marea lor varietate și originalitate, pe care nu o primiseră de la ele. Dar ceea ce mă subjugă mai mult la aceste fîntîni este varietatea de aspecte cu care constructorii conduc, deschid, întortochează, eliberează, opresc, înalță sau coboară apele. Pentru că în aceeași fîntînă, unele ape se văd prăvălindu-se printre asprimea acelor pietre, și cu un sunet delicat se fărîmițează în multe părți, înspumîndu-se, altele cad lent, cu un murmur molcom, în scobitura unor pietre, ca un rîu în albia lui. Sînt altele care se înalță prin țîșnire, iar cînd le lipsește forța de a se

înălța, se frîng aplecîndu-se, se despart în mii de picături și ca o ploaie plăcută, ca lacrimile îndrăgostiților, cad la pămînt. Altele, curgînd prin foarte subțiri canale, ies țîșnind în multe părți și căzînd în fîntînă, îndulcesc muzica apelor. Se mai văd altele care, ridicîndu-se din mijlocul fîntînii, ca și cînd ar fi supărate că sînt ferecate acolo, se umflă și bolborosesc; altele, nu atît de orgolioase, ci mai degrabă temătoare, tremură, palpită ușor, întocmai ca o mare unduită de un vînt delicat. Dar oferă și mai multă plăcere cele care, stînd pitite, în timp ce omul este surprins de uimire în fața unei fîntîni atît de frumoasă, irup pe neașteptate, întocmai ca soldații care ies dintr-un ascunziș, și stropesc brusc pe toți: motiv de rîsete, de voie bună și de plăcere. Astfel, unele ape sînt împrăștiate, altele curgătoare, altele țîșnitoare, unele cu bolboroseli, altele cu tremurături. Iar eu mă gîndesc că arta va ajunge atît de departe încît se vor adăuga alte fîntîni, concepute aidoma picăturilor de sudoare, sau celor de rouă: așa cum mult prea îndrăznețul talent omenesc caută totdeauna să se ridice cu propriile forțe tot mai sus. Putem spune astfel cu Zoroastru: o tolprotátis fiseos andrope tehnasma[14]. *A treia a fost o încîntătoare și politicoasă companie a unor nobili...*

Deci apa iese dintr-un fel de izvor natural, picură din stalactite și freamătă printre pietrele poroase, care păstrează și respectă forma dată lor de apă de-a lungul mileniilor. Ea nu este zăgăzuită într-un canal, nu iese aparent dintr-o deschidere, ci se împrăștie în libertate în albia de pietre, cu „un murmur suav“, sau țîșnește în gingașe picături, ce seamănă aproape cu „lacrimile unor îndrăgostiți“, iar acestora li se adaugă alte modulații și sunete, pentru a face și mai dulce muzica acelor ape. Pămînt, aer, apă, ca vehicul al arabescurilor de jeturi și de sunete naturale și artificiale. Și totul ca o prezență vie, ca un dialog senzorial în acțiune. Omul, în mijlocul acestui spectacol care anticipează cu un secol regia papală a lui Bernini din Piața Navona, și cu două

 secole fîntîna artificială Trevi, este silit de impul-

suri neaşteptate să alerge, să rîdă, să fugă, să devină din spectator, protagonist.

Nu degeaba paginile pe care le-am citat au scopul de a comemora noutatea concepţiei, în ambele cazuri inaugurată cu un simpozion de prieteni. Oricît pare acum de banală aşa-zisa noutate şi poate să fi fost anticipată în mod spontan de fîntînile care fac ca apa să se scurgă printre ruinele din cîmpul Vaccino, în istoria artelor se inserează ca ceva nu numai inedit, ci revoluţionar. Cel mai mare artificiu este, cum subliniază Tolomei, în a ascunde artificiul, cu alte cuvinte a lăsa apa singură şi fîntîna să vorbească cît mai mult cu putinţă.

Sîntem, după părerea mea, pe un plan diferit de acela, de exemplu, al fîntînilor „rustice" propuse în tratatul său despre arhitectură de Leon Battista Alberti, maestru de *varietas**, nu numai de *concinnitas***.

Cei vechi îmbrăcau grotele, ca şi căile subterane, cu mici bucăţi de piatră ponce, sau spumă de piatră Tiburtină, pe care Ovidiu o numeşte piatră ponce vie. Am văzut pe unii care au învelit cu ceară verde grotele, pentru a părea că sînt acoperite de muşchi. Mi-a plăcut să văd grota, acolo unde iese apa din izvor, încărcată de frumuseţea diferitelor moluşte, stridii marine, unele răsturnate, altele drepte, în tot felul de culori, dispuse în toate chipurile[15].

Acolo e vorba de decorare, care se acordă cu ambianţa naturală a fîntînii, nu de structurare, cu toată referirea interesantă la „grota de unde iese apa"; insistenţa asupra varietăţii culorilor şi a dispoziţiei scoicilor face aluzie la o regularizare a naturii, mai mult decît la un „oribil" romantic. Între altele, cînd citim acest scurt fragment, amintirea ne poartă imediat la faimoasele capele ornate cu cochilii şi mozaicuri din Pompei; în timp ce fîntînile romane descrise mai sus ne evocă minunata umilinţă peisagistică chineză şi japoneză.

---

* Varietate (în limba latină în original).

** armonii (în limba latină în original).

Grota, decorată cu tufuri și pietre spongioase, este între altele negarea veritabilă a fîntînii tradiționale (chiar dacă o găzduiește în interiorul ei). Dar fîntîna s-a inspirat tocmai din acest exemplu, pentru a se transforma în chipul cel mai îndrăzneț, mai fantastic și mai negîndit, pînă la a se camufla în insulă, în munte, în monstru marin, în uriaș. Înainte de a ajunge la uriașul-munte din Pratolino, la mica insulă a lui Esculap de la Boboli, la Hercule din Orti Rucellai, drumul a fost foarte lung: și totuși acceptînd teza lui Wiles[16], a unei nete opoziții între Roma și Florența, pentru care *the Roman fountains seem designed primarily for the display of sculpture**, (dar nu din cauza unei prea diferite înzestrări cu apă a acestor două orașe), trebuie să recunoaștem că evoluția a fost oarecum paralelă și generală. Numai în secolul al XVI-lea, spre sfîrșit, tipul arhitectonic al bazinului susținut de un piedestal, încă de inspirație gotică, a fost înlocuit cu o structură mai fantastică și sintetică, unificată nu numai de căderea apei, ci și de linii ondulate, organice, inspirate din cochilii, pești, delfini, monștri marini, pentru a reda apei din oraș (ne gîndim încă la Tritonul lui Bernini din arida piață Barberini) un context de mare, de lac, de rîu. La Florența, Giambologna a fost acela care, împreună cu Buontalenti, a reușit să săvîrșească acest adevărat miracol, chiar dacă mult mai tîrziu decît la Roma (din descrierile de grotă rustică, cu care am inițiat capitolul nostru, trebuie să ajungem la anul 1567 pentru a găsi grota din *Villa Reale* din Castello, la anul 1570 pentru Appennino, neovilele, pavilioanele din Pratolino) și rezultatul definitiv îl avem numai cu capodoperele aproape suprarealiste ale lui Tacca, ridicate în 1629 în fața loggiei brunelleschiene a spitalului *Degli Innocenti*, mai mult decît o sfidare pentru simbol, cum am spus mai sus, al victoriei antirenașterii chiar în centrul orașului, care a contribuit cel mai mult la regeneralizarea stilului cla-

* Fîntînile din Roma par a fi concepute pentru a expune mai ales apa; rostul celor din Florența este de a înfățișa sculptura (în limba engleză în original).

sic în toată Italia, mai întîi, apoi în bună parte din Europa.

Constructorii de fîntîni, observă Coffin în legătură cu *Villa d'Este*, „tratează apa întocmai ca un sculptor argila, modelînd-o într-o infinitate de forme". La rîndul lor, sculptorii dau eroilor și monștrilor acvatici, plăsmuiți de ei pentru a se scufunda în bazine și a-i crea, fluiditatea formelor proprii apei, ca și cum ar fi devenit, mai mult decît imitații de făpturi marine, valuri, jeturi, spumă, cascade, prin însăși virtutea care permite să li se vadă misterioasele forțe vii intime, piatră eternă sau bronz etern. „Totul", spune Carla Manara în legătură cu fîntîna lui Orion din Messina, a lui Montorsoli, o altă capodoperă a acestei magii a apei (dar expunerea poate fi generalizată), „se unește într-o însuflețire generală, la care participă cu elan fiecare element în parte"[17]; „e o plăcere senzuală să mlădiezi formele, să le faci flexibile și să le combini în figuri rafinate, care realizează, în contrastele de clar-obscur și în articularea lor liberă și întreruptă de goluri, o deplină fuziune de plastic și pictural"[18].

Putem spune că respectul și devoțiunea pentru „conceptul" de apă se manifestă și în elaborarea recipientelor care trebuie să o conțină: mai ales dacă sînt destinate unor funcții ceremoniale, ca banchetele politice etc. Se stăruie și în presupunerea că o astfel de puritate poate servi ca antidot unei otrăvi; în căutarea unui material mai transparent, este ales cristalul de stîncă, considerat pe atunci de mulți, și mai ales de elvețieni, renumiți și înverșunați cercetători ai acestui cristal, drept apă preschimbată în zăpadă și apoi în piatră, din cauza excesivei rigori a frigului, și a faptului de a fi zăcut în locuri fără soare timp de treizeci de ani și mai bine[19] (vezi apendice). Dar în paharele de cristal sau de sticlă create de Jan Dredeman de Vries, în jurul anului 1560[20], și în cele desenate de Ligozzi, pentru Francesco I[21], se întîmplă ca învelișul să se topească odată cu lichidul, sau să se transforme în contact cu el într-un fel de cochilie încă umedă și ductilă. Marginile devin ondulate,



Jacopo Ligozzi, desene de pahare (Florența, Gabinetto dei disegni e delle stampe).

ciobite, ciocurile par picături suspendate. Marile cupe care sînt acum zestrea cea mai prețioasă la o masă, merg și mai departe pe calea biomorficului, se configurează, mai ales datorită extraordinarilor sculptori care sînt milanezii Saracchi[22], în animale monstruoase, sau în păsări (și poate mai mult printr-o amintire inconștientă, ca dealtfel la

 Michelangelo[23], a milenarei conexiuni între cris-

tal și cer[24], decît prin imitarea de fîntîni de masă mai mult sau mai puțin automate în formă de animale, ca acel *chantepleur* schițat de Villard de Honnecourt)[25]. Inima fragilului bloc de cristal, delicat lucrat pentru a fi golit, coincide acum cu inima păsării și primește vinul banchetului ceremonial. Aceste cupe care pot fi contemplate în mare număr în Tezaurul Reședinței din München sau în Muzeele Vienei, au aproape totdeauna această caracteristică: anume, de a îmbrățișa lichidul din toate părțile, cu învelișul lor redus în grosime și gravat la limitele extreme ale temerarului. Magia cristalului stă de fapt în inima sa — care are capacitatea de a concentra lumina și a o schimba în foc, de a răsturna imaginile ducîndu-le din cosmos în microcosmos sau invers — iar în inimă este pus lichidul, pentru a-l glorifica estetic și magic, fie și numai cu o urare convivială de prosperitate: *prosit*!

Divers este în schimb cazul coralului, legat și el de apă[26]. Coralul nu are o magie intimă; este, prin natură, ceva ce seamănă, ca exterior, cu pietrele dure, poate fi tăiat și redus fără scrupul pentru a deveni imagine. Dar și în acest caz, culoarea lui roșie va continua să fie evocatoare, fie a originei sale marine, fie a lichidului sînge. Tocmai ca amintire a sacrificiului divin se nasc marile răstigniri cu zeci și zeci de figuri, ca „Muntele", cu 85 de personaje, lucrată la Trapani în 1570 și trimisă în dar lui Filip al II-lea[27], ce trebuia să apară ca o spectaculoasă panoramă în tehnicolor cu nuanțe de roșu, pentru efectul unei emfaze dramatice. Ca o amintire a naturii, în schimb, și ca mărturie a mării, coralul, împreună cu cochiliile, are o uimitoare folosire într-o serie de mituri marine (ca *Salvarea Andromedei*, aflată în tezaurul familiei Medici, magnificul *Triumf al Galateei*, poate opera lui Filippo Santacroce[28], ce poate fi contemplată încă în castelul din Ambras)[29], în care produsele marine, fie ele reelaborate, fie în starea originară, sînt uimitor de contrastante între ele, atît în culoare (alb pestriț și roșu) cît și în diversa receptivitate la lumină (cochiliile lucii, coralul

opac) sau în atitudinea diferită față de stilizare (cochilia are o cursivitate curbilinie, dar lipsită de plasticitate; coralul rămîne, chiar elaborat, mereu rigid și pătrunde într-un mod insistent și dramatic, întocmai ca un spin sau un gest violent în spațiu). Coralul, în starea lui naturală, a fost folosit de asemenea în curioase vederi de castele din Tirol, la Ambras, pentru a reprezenta rocile munților, constituind piscul acestora, nu numai abrupt, ci ramificat în aer, ca și cînd l-am vedea printre fulgere sau cețuri bătute de vînt. E greu de imaginat o mai sugestivă metaforă plastică a *enrosadirei**. Și chiar dacă, cu ramificările lui multiple, coralul o interpretează nu ca reflectare a apusului, ci ca niște flăcări vii care se înalță spre cer, totuși îi permite artei să anticipeze încă o dată știința: numai din 1700 știu geologii că Dolomiții sînt lanțuri de corali ridicați din mare.

Aerul, pe care într-un oarecare sens l-am văzut simbolic legat de apă în cristal, are în comun cu apa inconsistența, sau mai bine zis varietatea formelor pe care și le poate lua. Artistul din secolul al XVI-lea, într-adevăr, modelează și elaborează cu aceeași vivacitate ca și a altor materii chiar și aerul de necuprins.

Poate că manifestările cele mai spectaculare, fie și exclusiv ludice, sînt marii cerbi zburători (din nou numele amintește raportul între animale și elemente cosmice), despre care rămîn numai descrieri, ca cerbul înalt de 26 de picioare, cu garnituri de *gueules*, și împodobit cu crini de aur încununați, ținut de o *jeune fille* pentru intrarea lui Ludovic al XII-lea la Paris, în 1498, sau ceilalți doi, tot cu aceeași ocazie, purtînd stemele îmbinate ale Franței și ale orașului Milano[30] sau zmeele spectrale, ridicate în văzduh noaptea, cu lampioane aprinse, cu petarde gata să explodeze la momentul dorit, sau cu cățeluși legați care scoteau scîncete tînguitoare ca vrăjitoarele, spre groaza celor din jur, după descrierea lui Della Porta[31].

---

* Din dolomitic, *enrosadora* sau *rosadüra*; culoare roșu-violet, tipică Dolomiților în asfințit. N.T.

Pe lîngă aceste jocuri trebuie să adăugăm aruncarea în aer de drapele, așa cum vedem încă la Siena în timpul întrecerii de cai (*palio*)[32], flamurile pe care le prețuiește și Alberti[33], complicatele aripi de mori de vînt perfecționate chiar acum[34].

Datorită studiilor asupra mecanismelor pneumatice, aerul ajunge la modă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea[35]; este mai cu seamă o transformare a mișcării și a presiunii apei în cînt, în ciripit, magie sonoră, modulație multiplă, sau păstrînd timbrele naturale, un concert pe bază de ropote în contratimp, sau la unison. Grădinile și fîntînile de la Villa d'Este, observă de exemplu Coffin[36], au fost concepute pentru „o plăcere nu numai vizuală, ci și auditivă. Apa este folosită mecanic nu numai pentru a declanșa sunete artificiale, ca melodiile Orgii cu Apă, artileria Fîntînii Balaurului sau strigătele din Fîntîna Cucuvelei, ci din ea se exploatează și o infinită varietate din sunetele ei naturale..." Unul din vizitatorii complexului, mai înainte de prădările și devastările care l-au adus la relativa ruină de azi[37], Bartoli, ne confirmă aceste lucruri, ca martor auditiv, într-un extraordinar elogiu dedicat grădinii din Villa d'Este și aerului[38].

Se văd căzînd din crustele și din tartrul prea înmiresmatelor nișe picătură după picătură ca într-o ploaie măruntă, cum nici norii nu știu mai bine să le distribuie pe pămînt. Este imitată fiece suflare de vînt, de parcă ar ieși din grota lui Eol, cu o adiere umedă Austrul, cu alta plăcută Zefirul și cu o suflare impetuoasă și rece Borealul. Se răspîndesc atît de fin și atît de egale, încît par transparente văluri întinse în aer. Se fărîmițează în picături aproape invizibile și formînd ca un nor de rouă, descrie în soare un arc de culori ca o adevărată pictură. Însuflețesc cu mișcarea lor statuile moarte și le mîngîie ușor. Țîșnesc pe furiș din pămînt și se lansează împrăștiindu-se în aer cu foarte înalți stropi. Gem îndurerate, mugesc înfuriate, cîntă vesel, reînnoind pentru lume ceea ce Tertulian a numit portentissima

Archimedis munificentiam*, *orgile hidraulice, dar în triluri și cînturi în care schimbarea glasurilor suave imită întocmai privighetorile, ca și cum prin ele ar cînta nu* spiritus qui illic de tormento aquae anhelat**, *ci chiar Sirenele din apă.*

Nouă nu ne rămîne decît să vizităm, în timpul verii, Villa d'Este, moartă acum din punct de vedere muzical, pentru a integra parcul încă voios al lui Hellbrunn și mai ales grotele de acolo în care invizibile păsări cîntă mult mai bine decît într-o pădure umbroasă[39]. Sau să recitim paginile teoreticienilor care insistă asupra originii naturale a muzicii. Muzica, mai ales cea instrumentală din *cinquecento*, este greșit judecată dacă este desprinsă de acest context sonor (fie el chiar mecanic și hidraulic), dealtfel delicios de arcadic.

Magia aerului se traduce apoi vizual și în formele instrumentelor de suflat care, în afară de orice necesitatea funcțională, se modelează după imaginea timbrului exprimat de ele și se inspiră de la reptile și monștri, într-o adevărată furie zoomorfă. Iată astfel instrumentele *calami* (din familia oboaielor), vîscoase și ondulate ca țiparii, sau bombardele, asemenea balaurilor, cu suflare sinistră[40]. La o aceeași formă de reelaborare biomorfă a instrumentului de sunet, participă proiectul puțin distractiv, desigur paradoxal, al lui Michelangelo, de a construi lîngă senina bazilică brunelleschiană San Lorenzo o campanilă de forma unui uriaș, care ar emite din gura lui bătăile clopotului mai puternic și mai impresionant.[41].

Așa cum aerul și sunetul însoțesc apa pentru un „teatru total“, la fel și focul intervine cu tot atîta vivacitate figurativă pe lîngă celelalte elemente, aproape pentru a completa scenografia. Mai ușor, desigur, era să se dea mai întîi opaițelor, pirostriilor, căminurilor, o ornamentație, apoi o modelare organică, evoluată iute în forme monstruoase sau zoomorfe: ne gîndim la lămpile lui Riccio și

---

* Bogăția darurilor foarte minunate ale lui Arhimede.

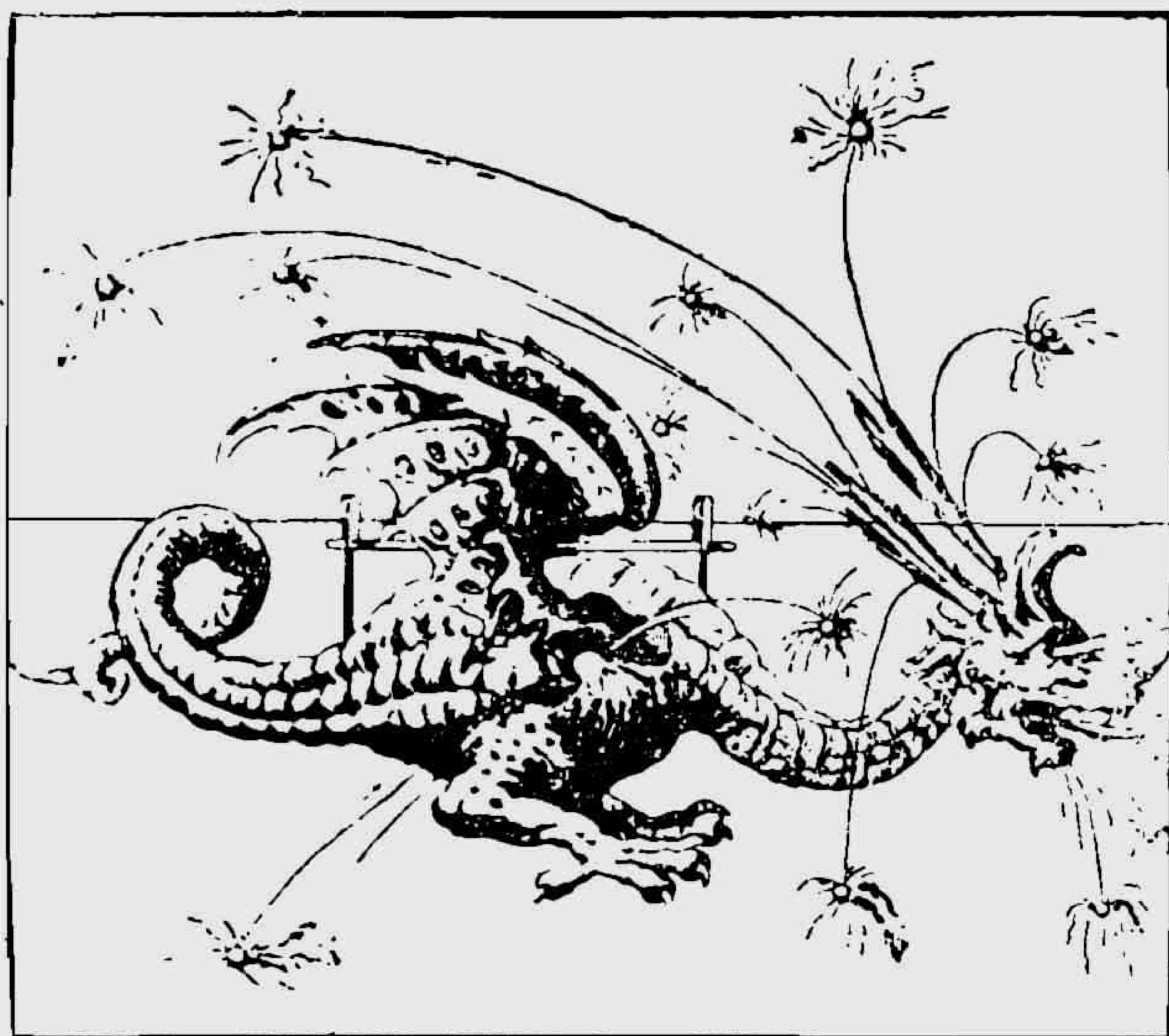
** Spiritul care-și trage cu greu suflarea gîfîind acolo de pe urma chinului apei (în limba latină în original).

ale altor lucrători în bronz, la uriașele cămine alegoric aerolite de divinități și de eroi mitologici și fantastici, la artileriile care împroașcă focul ca balaurii din legende și chiar mult mai teribili decît aceștia. Dar secolul al XVI-lea, și pentru aceasta se și mîndrește, a reușit să modeleze focul însuși în acea extraordinară formă de spectacol care sînt focurile de artificii. Spectacol de o clipă, despre care avem rare mărturii picturale și grafice, deși sînt ceva mai mult decît o operă de artizanat, și cu care abundă în schimb descrierile poetice. La focurile de artificii au colaborat, în orice parte a Europei, mari arhitecți și pictori, cu aparate de dimensiuni și angajare monumentale[42]; descrierea pe care o redăm în apendice[43], serbărilor pirotehnice, organizate la Trento în al treilea și al patrulea deceniu al secolului, de cardinalul Madruzzo, arată că asemenea mașini erau decorate cu picturi de preț, din care rămîne o vagă amintire în misterioasa *Tregenda dossesca* de la Pinacoteca din Dresda[44]. Respectiva pictură ne face să constatăm că, mai ales în această ambianță, nu s-ar putea numi cu totul completă transformarea a ceea ce în starea originară producea groază și spaimă[45], într-un efect fericit și plăcut[46]. Materia, chiar în alchimia figurativă căreia îi este supusă, își păstrează intactă emotivitatea, o și accentuează chiar, prin mijlocirea surprizei și a fastului decorativ. Focul pirotehnic are în felul acesta o funcție glorificatoare și de bun augur (și este de aceea firesc legat de jocurile solare și de focurile de la sf. Ion, larg răspîndite în Europa în *cinquecento* și, cîteva secole mai tîrziu, cu ocazia unor serbări speciale la Florența în cinstea sfîntului cetățean), dar rămîne întocmai ca roțile aprinse prăvălite de pe vîrfurile munților, cutremurător și diabolic în apariția lui; picturile care îl însoțesc amintesc de ploi de foc, catastrofe naturale (ca distrugerea Sodomei și Gomorei), căpătînd un caracter religios și moralist.

În orice caz, pentru a atinge noile sale posibilități expresive, focul de artificii a suferit o rapidă evoluție tehnică: de la simplele compoziții în vase

suprapuse, ilustrate de Biringuccio Senese, la mașinile în formă de tabernacole ale lui Tribolo, imortalizate de Stradano pe scara cea mare a Palatului Seniorie din Florența, la uriașele incendii de la Castel Sant'Angelo și Piața Navona, cu corăbii, diavoli, monștri apărînd printre flăcări și fum, ca într-un infern flamand, la operele figurative plăsmuite în foc, ca balaurul, reprodus aici, al cărui jet pirotehnic nu țîșnește dintr-o mașină, ci este o înspăimîntătoare viziune cerească. Mai mult sau mai puțin, în toate aceste manifestări se amestecă două aspecte ale focului: unul htonian, celălalt ceresc.

Focul, în aspectul său htonian, mai mult decît în evul mediu, este un ingredient constant al oricărei reprezentări infernale sau demonice renascentiste, picturală și scenică. Dacă în pauzele pieselor de teatru de la curtea Medicilor el teroriza și înmărmurea pe spectatori, în serbările particulare, chiar în cele mai fermecătoare și mai arcadice grădini, cum am văzut, rupea deodată umbrele



Foc pirotehnic în formă de dragon (din Joseph Furttenbach, Halinitro pyrobolia, *Ulm, 1627).*

nopții, „în fum de rășină urît mirositoare, smoală și sulf, și cete de diavoli ale căror mutre și gesturi oribile și înfiorătoare luau proporții în lumina flăcărilor continue“[47].

Pentru neoplatonicieni, ca și pentru artiștii crescuți în cercul acestora, ca Michelangelo, focul era în schimb un element ceresc, ba chiar respirația însăși a sufletelor, „care în virtutea faptului că sînt ușoare se ridică prin atmosfera densă“ depășind obstacole ca „aerul, apa și focul, dispuse în zone concentrice, mereu în mișcare în jurul pămîntului greu și stabil. Trecînd prin aceste elemente suprapuse, sufletele sînt aerisite, spălate, arse, și astfel purificate și ușurate de greutatea murdăriei lor“[48].

Acesta este unul din pasajele care explică cel mai bine teoria liniei ascensionale șerpuitoare, care stă la baza multor imagini manieriste în chip de flăcări, năzuind spre divinitate, modelate pe măsura focului, pe care filosofii îl înțelegeau ca dătător și purificator de forme; dar am reamintit acest pasaj pentru a accentua că în concepția *cinquecento*-ului, animismul figurativ al elementelor (cupa în chip de animal, fîntîna în chip de triton, focul de artificii în chip de balaur) corespunde unei concepții extrem de dinamice a raportului între părțile naturii, înțelese într-o metamorfoză continuă, pe care artistul, ca și alchimistul, trebuie s-o ajute și s-o stimuleze. Culmea acestei concepții a materiei este poate tocmai *intermezzo*-ul teatral[49], cu prestigioasele sale mutații scenice neașteptate, care vor constitui timp de mai multe secole o glorie tehnică a Italiei. Muntele se deschide și face să se vadă Hadesul; focul se stinge și curg ape printre parcuri paradisiace în care dansează nimfe, pînă cînd marea din adîncuri se umflă și se precipită, odată cu valurile și monștrii, în prim plan, și uneori chiar în stal, într-o serie de metamorfoze care nu au nimic de invidiat din Metamorfozele lui Ovidiu sau din itinerarul inițiatic al lui Dante[50]. Metamorfoze — să reținem — care își au originea în fondul „pastoral“ adică „rustic“, „natural“ al *intermezzo*-urilor,

fond delicat și autentic mitic în ciuda tonului arcadic, astfel că și eroii săi rămîn simboluri ale *unor legi și pasiuni inerente nu numai omului*, ci enormei rezerve de viață și forțe care este cosmosul.

În expunerea noastră, acum, dacă ar trebui să fie extinsă, ar avea desigur o poziție de mare relief Arcimboldo[51], care participă creator la acest gust în cel puțin două feluri. Înainte de toate, și mă gîndesc chiar la faimoasele lui Alegorii ale elementelor, din Viena, provenite de la Ambras, pentru capacitatea de a proslăvi „conceptul" materiei, acumulînd, deoarece pornește de la o idee naturală, atribute peste atribute, într-o orgie de asocieri, atît conceptuale cît și vizuale, uneori într-un fel de etimologie: „floră de la flori", sau de proces chimic „foc de la tăciuni", tot astfel cum la Pratolino găsim „Apeninul de piatră". Această acumulare de atribute analoge găsește răspuns la emblemiștii contemporani: merită citită, de exemplu, descrierea Anului, aparținînd lui Ripa: „Omul între două vîrste, cu aripi la umeri, cu capul, gîtul, barba și părul pline de zăpadă și gheață, pieptul și șoldurile roșii, încărcate cu multe spice de grîu, brațele întinse, pline cu mai multe feluri de flori, coapsele, picioarele, acoperite cu grație de ciorchini și frunze de viță de vie..."

A doua caracteristică a fantasticului arcimboldesc, dar poate tot atît de importantă, este gustul pentru metamorfoză, în virtutea căreia o realitate se topește în alta, vegetalele în om, anorganicul în organic, provocînd un efect de surpriză. Efect care arată că transformarea vrea mereu să se prezinte ca un rezultat al efortului intelectual, ca un proces complicat, așa cum, în sfîrșit, înțelege să fie portretul unei lumi mai nevinovate, și nu numai o pasivă constatare a metamorfozelor spontane ale vieții organice, sau a imaginilor fanteziei. Afirmă Palissy, referindu-se la propriile
 munci ale artizanului: „*nulle nature ne peut*

produire son fruit sans extreme travail, vouloir et douleur"*[52].

Pentru a defini atitudinea pe care încercăm să o interpretăm, încă din *cinquecento*, s-a folosit termenul de „stil rustic"[54]: apelativ ce acoperă totuși numai o parte a fenomenului: chiar cea mai extrinsecă, adică ornamentația brută, care se servește de cele mai simple materiale naturale lăsîndu-le descoperite, frapante, fără a le reelabora în substanța lor. Peretele aspru, adică în loc de marmură șlefuită; cărămidă în loc de var; piatră granulată în loc de piatră compactă etc. Trebuie să subliniem că e de ajuns să dăm o accepțiune ceva mai amplă ideii de stil rustic, cum o are în prima epistolă a celei de a doua cărți, Horațiu, de la care s-a răspîndit, pentru ca termenul să devină nu numai mult mai pertinent, dar chiar lămuritor propriei răspîndiri[54]. Arta rustică este aceea care exista înainte ca *Grecia capta ferum victorem cepit***, adică înainte de a se introduce artele, sau mai bine zis clasicismul în Latiul agrest; arta rustică este aceea a ritmurilor nearmonice, a formei asimetrice, a naturalismului aspru, deși lipsită de eleganțe, capabilă totuși să persiste *in longum aevum****. O artă care avea un însemnat fundament social și, lucru important, se baza pe ciclurile anotimpurilor, dobîndind caractere specifice după ocazii. Este foarte probabil ca tocmai la opoziția dintre rustic și clasicism („... *les piliers rustiques — qui effacent l'honneur des colonnes antiques*")[55]**** și cu același dispreț pe care l-a arătat Horațiu față de amatorii de stiluri arhaice, să se fi referit criticul anonim, cel dintîi care a transportat din critica literară (și în plus augustee), în discuțiile actuale din *cinquecento*, termenul de „rustic". Termen care, așa cum se întîmplă în timpuri mai apropiate nouă cu cel de „cubism" sau „fovism",

---

* Nici o natură nu rodește fără un extrem efort, voință și durere. (în limba franceză în original).

** Grecia cucerită l-a cucerit (ca însăși) pe sălbatecul ei cuceritor (în limba latină în original).

*** de-a lungul secolelor.

**** Stîlpii rustici care șterg onoarea coloanelor antice (în limba franceză în original).

a fost acceptat de îndată și cu orgoliu de anticlasiciștii din prima parte a secolului al XVI-lea, pentru a trece puțin mai tîrziu în tratatele de specialitate, să se răspîndească într-un mod foarte larg și să dureze *in longum aevum*.

În afară de lipsa unei etichete adecvate, această „poetică" a elementelor acuză interpretări critice cu totul parțiale sau, mai bine zis, unilaterale. Ea este un fenomen deosebit de complex, care stă la limitele dintre lumea modernă și cea a evului mediu, între Europa civilizată și etnografie, între știință și magie, între artă și literatură filosofică, între naturalism și emblematică. Numai ținînd seamă de toate aceste niveluri se va putea defini într-o zi fenomenul în ansamblu, mai ales amintind că îndată ce se iese din artizanat, pentru a intra în sfera reelaborării poetice, el pare să constituie adevăratul context de imagini, de teme, de simboluri ale parnasului *cinquecentesc* mondial.

În două magnifice articole, Kris[56], care poate că a constatat cel dintîi amploarea și paralelismul european al fenomenului, a pus în legătură așa-zisul „stil rustic" cu studiul grafic și științific exact al naturii, cu calchierile de animale și insecte făcute de pe viu (realizate în Italia încă de la începutul secolului, de frații Della Robbia și de Riccio), și l-a considerat o reflectare a științei asupra artei. După părerea noastră, el nu diferențiază două specii deosebite de componente: adică „naturalismul", să-i spunem intuitiv, afectiv, mitic, care duce la o structură organică a formei și la o tot mai abundentă decorare zoomorfă și fitomorfă, chiar și dincolo de exacta reproducere a unui animal anumit sau a unei plante specifice; și „naturalismul" reflectat, fruct al unei observații meticuloase și controlate, condus cu metodele cercetării experimentale, și care poate avea consecințe antidecorative. Chiar în Florența, printre sculptorii din atelierul lui Buontalenti care decorau cu păsări și cu animale de bronz grotele rustice ale parcurilor medicee, și Ligozzi, care pregătea, lucrînd zi și noapte, albume cu foarte îngrijite

 reliefuri grafice de animale de pe viu, cu scopul,

probabil, de a scoate în sfîrșit de aici o publicaţie ştiinţifică, există o foarte importantă diversitate de atitudini, chiar dacă uneori rezultatul, adică exactitatea mimetică, a putut fi cu totul identică. Iubirea pentru natură nu este, *sic facto*, studiu al naturii.

Și interesul pentru științele naturale, care stă la baza „stilului rustic“ și a desenului științific, trebuie explicat cu rădăcini mai profunde, cu atît mai mult cu cît, cel puţin în parte, este împărtăşit de umanişti și de literaţi. O sugestivă propunere de a i se individualiza formele în platonismul tîrziu, limitată la interpretarea ornamentării de tip organic (numită de critica germană „stil auricular“), dar amplificabilă, în concluziile sale, la întreg fenomenul pe care l-am exemplificat (și care a avut într-adevăr răspîndire și succes, dar nu originea sa în afara Italiei), a fost recent avansată de Weise[57], care vorbește de „vitalism, animism și panpsihism“ nu numai antitetic, dar și opus „stilizării abstracte, preocupată să supună unui același principiu de transformare antinaturalistă, fie formele umane și animale, fie elementele de origine anorganică“[58], observînd, ca probă a marii generalizări a acestui gust că „și acolo unde lipsește introducerea unor elemente figurative propriu zise, predomină tendința de a da un caracter de modelare naturalistă și de viață organică motivelor la origine de tip pur abstract și anorganic“, și în plus „se accentuează în acelaşi timp dorinţa intensă de a da interpretării tuturor amănuntelor decorative un aspect nu numai fantezist și bizar, dar și anxios și opresiv, expresie de forțe oculte și terifiante“.

Același Weise, în splendida lui contribuție, menţionează ca presupus cultural, conceptul neoplatonic în numele căruia „lumea este un mare animal viu în care trăim, ne mișcăm și existăm“; numai că magia neoplatoniciană, chiar și pentru suspiciunea bisericii, s-a transformat în magie neagră[59]. Sufletul lucrurilor nu se mai resemnează la învelișul său natural, ci plante, animale, minerale, apar limpede *animées de sentiment et exerçant*

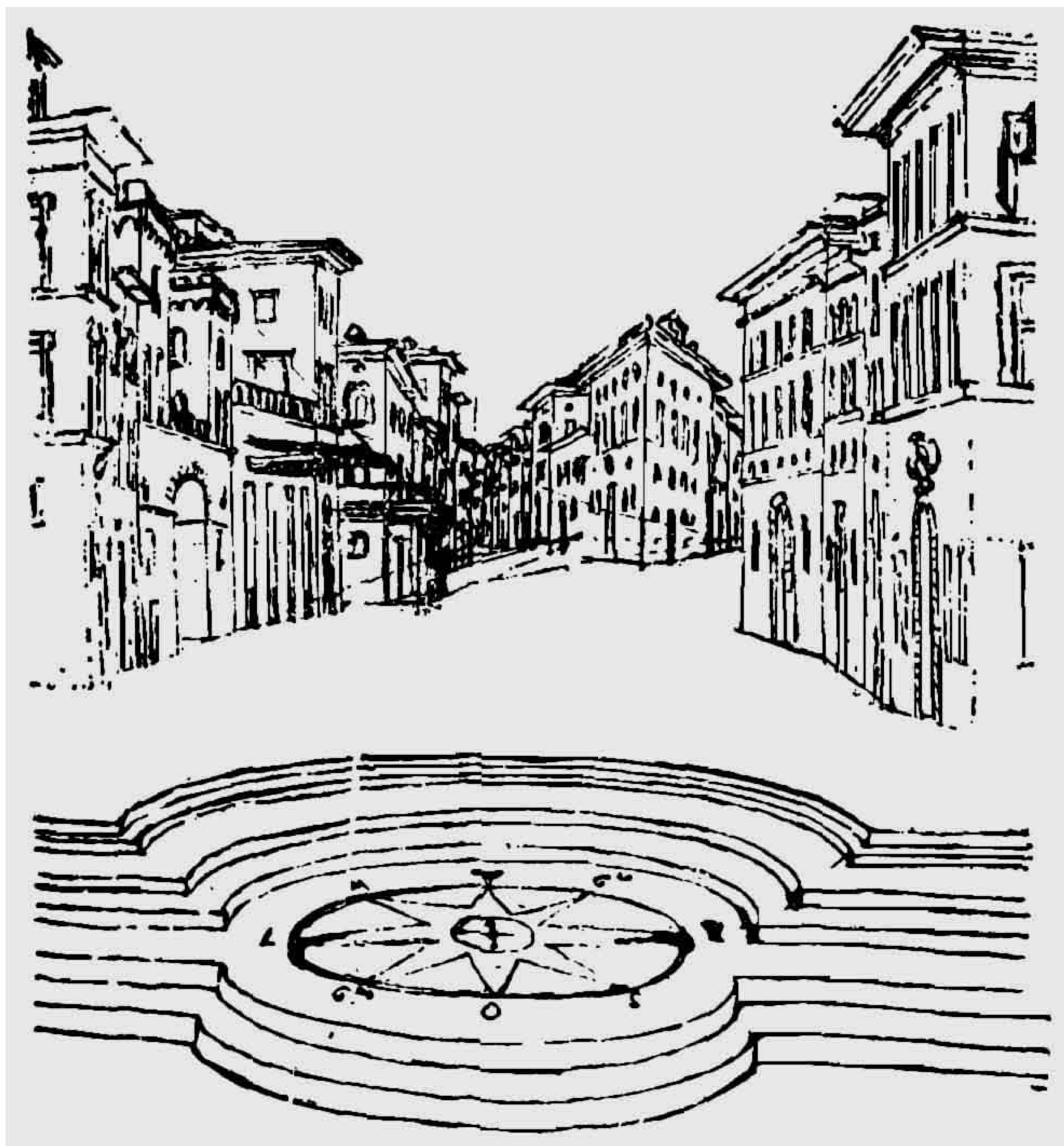
sur le corps où elles sont enfermées leur action plastique, conformément aux dessins mystérieux de la nature divine[60] a)*.

Această insurecție a materiei este imediat resimțită de omul de cultură, care părăsește, cel puțin în arte, studiile de perspectivă și de proporție, sau mai bine zis încearcă, precum Michelangelo în anatomie[61] și mulți alții, ca de exemplu Gallaccini[62], să adapteze legile cazului individual, să le facă ductile și aderente, nu determinative și autocrate, ci supuse realității. Întocmai ca în tratatul de scenografie al lui Gallaccini, omul nu mai are doar o cale dreaptă înaintea lui, spre care converg toate culisele și alunecă podeaua; ci este ca un Hercule plin de dubii la răscrucea cu mii de drumuri și posibilități, nici una din ele nepărînd să predomine cu adevărat, el fiind la fel de atras de fiecare din acele drumuri, stăpînit poate de aceeași anxietate.

Arta nu simte nevoia să se îndepărteze de natură, dar în același timp nu se mulțumește să și-o înregistreze. Se angajează într-o întrecere cu materia, rămînînd, ca niciodată însă, pe același plan. Acest fel de a acționa a fost recunoscut în modul cel mai elegant de Tolomei, în scrisoarea pe care am citat-o pe la începutul capitolului: „îmbinînd arta cu natura, nu se poate distinge care anume este opera celeilalte, încît pare uneori un artificiu natural, și alteori o natură artificioasă". În această veșnică ambiguitate stă adevărul adevărat al timpului. În secolul XVII artificiul va ajunge să prevaleze asupra naturii, nerezolvînd dilema, ci eliminînd-o. Constatăm acest lucru la Bartoli, atunci cînd descrie, cu o incomparabilă vivacitate, dar trădînd în fond semnificația, minunățiile hidraulice de la Tivoli și Frascati. După el, maestrul care a conceput aceste opere „nu datorează altcuiva materia, ci materia îi este obligată de cinstea unei atît de nobile lucrări", revărsînd în apa care

---

* Însuflețite de sentiment și exercitînd asupra trupului în care sînt închise, acțiunea lor plastică, conform planurilor misterioase ale naturii divine (în limba franceză în original).



Perspectivă din multe puncte de vedere (din Teofilo Gallaccini, Teoriche e pratiche di prospettiva scenografica, *1641, Siena,* Biblioteca Comunale).

s-ar fi scurs „tîrîndu-se mizerabil pe pămînt printre țărmuri noroioase, căutată numai de animale însetate“, noblețe, minte și talent. Bartoli, cu o tipică îngîmfare barocă, încheie: „Nu înseamnă aceasta a depăși materia prin muncă? Supunînd-o și făcînd-o să devină a ta?“ Calitatea inițială a materiei este îngropată „în măiestria artei“. Artizanul cinquecentesc, în schimb, credea că înnobilează arta ascunzînd-o în materie.

Ar fi deci o gravă eroare să ne punem în poziția lui Bartoli pentru a explica atitudinea celor din *cinquecento* față de elementele naturii. Michelangelo, care a fost în același timp un mare artist

și un mare artizan, nu era deloc de acord că artificiul ar fi suficient pentru a crea o capodoperă: dar a petrecut luni întregi în Alpii Apuani ca să caute blocuri de marmură care să aibă într-însele formele pe care le intuia el, chiar dacă nu le vedea încă, și într-un renumit sonet a declarat că pînă și imaginația sculptorului este subordonată vocației figurative a blocului de marmură pe care trebuie să-l lucreze[63].

Din acest punct de vedere el nu este doar mai umil decît orice sculptor baroc, dar și mai modest decît artiștii din *quattrocento* și îndemînatecii și îndrăzneții dăltuitori gotici, pentru care problema nu era atît respectul materiei, cît eventuala ostilitate, surzenie a acesteia:

...forma nu se potrivește
de multe ori cu intenția artei,
pentru că la răspuns materia e surdă.
(Paradis, I, 127—29)

Este necesar apoi, în considerațiile noastre critice, să nu uităm raportul între dorința de cunoaștere și interesul față de natură, raport care s-a dezvoltat chiar în afara științei. Forma dată materiei, repet, vrea să exprime „conceptul". Acest lucru este suficient pentru a distinge gustul biologic al secolului al XVI-lea de acela, aparent asemănător, din secolul al XIX-lea cînd, cu idei care i-ar fi plăcut lui Riccio, Bernardin de Saint-Pierre a propus să se transforme jgheaburile în aparate hidraulice, capabile să arunce jeturi de apă pe acoperișurile caselor și ale bisericilor, sau coșurile să fie modelate în formă de cratere din care să iasă fumul, dînd loc la efecte încîntătoare. Artizanii romantici au umplut casele noi ale burghezilor cu obiecte seminaturale și semiartificiale, transformîndu-le în camere ale minunățiilor, sau mai degrabă în receptacule de praf și de oprimare psihologică. Au readus la modă cochiliile, nautilii, coralii, cristalele (de data aceasta de sticlă), lampadarele cu reflexe de curcubeu, cupele îndoite
11 astfel încît să imite o perpetuă scurgere și picurare

a apei, mici sobe în formă de infern, pirostriile și paravanele din fața focului în formă de monștri și păsări[64].

Romantismul avea un concept în felul lui mistic, panteist, biomorfic al naturii, şi o oarecare nelinişte în raporturile cu ea. Dar, poate pentru că era prea nutrit de literatură, era privat de o reală capacitate de a simţi materia. Schemele figurative pe care le aplică și le suprapune sînt extrinsece, derivate din exotism, luate din tradiţia picturală a academiilor sau din repertoriile clasice, nu născocite *ex novo* ca intuiţii străfulgerate în contact cu elementele. Rămîn înfrumuseţări sau urîţiri neaderente uneori superficiale. Pentru a afla ceva înrudit cu umilinţa *cinquencentescă*, în civilizaţiile mai recente, trebuie să coborîm foarte aproape de noi, poate chiar la *informel*, adică la o revoluţie stilistică, dezvoltată cel puţin iniţial, mai mult sub flamura materiei decît sub aceea a imaginii, chiar și pentru a reacţiona faţă de inadereņţa iconografică, sau faţă de consumarea temelor artistice tradiţionale.[65]

Cinquecento, între altele, este foarte capabil să depăşească propria sa imagistică pentru a accepta motive şi materii cît mai diverse. Ştim foarte puţin, este adevărat, despre exotismul renascentist, şi mai ales despre primele contacte, pe planul stilului, dintre Europa și arta precolumbiană. Dar mărturiile cunoscute sînt impresionante. Dürer, văzînd capodoperele artei mexicane expuse în 1521 la Anvers, cu ocazia intrării lui Carol V, a lăsat în jurnalul său mărturisirea unui entuziasm fără egal[66] (și dată fiind foarte vasta cunoaștere a artei europene de către marele pictor german, mult mai decisiv din punct de vedere critic decît expresiile de preţuire ale unor călători și cuceritori ca H. Cortez, relative la aurărie și la *arta plumaria*)*.

---

* Arta lucrării penelor, strălucit ilustrată în cultura precolumbiană (probabil că în expoziţia de la Anvers figura şi coroana lui Montezuma, superbă cascadă de pene verzi-albastre, răpită de Cortez și adusă în semn de omagiu lui Carol V). N.T.

„În toată viața mea“ scrie Dürer, „nu am văzut nimic care să-mi încînte sufletul ca aceste lucruri. Pentru că am cunoscut minunile artei lor și m-au uimit talentele subtile ale unor populații atît de îndepărtate. Nu știu cum să exprim ceea ce am simțit“. Nici măcar pentru arta clasică nu a avut Dürer atîtea laude. Și poate nici o operă clasică nu a ajuns atît de prețios montată, după ce a fost dotată cu ochi de onix și cu un costum de aur presărat cu bijuterii, într-o nișă de argint și bronz aurit, ca masca olmecă dăruită în 1572 lui Albert V de Bavaria de Cosimo I dei Medici, și apoi înregistrată în inventarul de la *Schatzkammer* din München, împreună cu alți idoli din Mexic, evident agreați de curte. Arta montării pietrelor scumpe, din secolul XVIII, consacră astfel două secole de prețuire[67]. În legătură cu *arta plumaria*, bolognezul Aldrovandi nu se poate stăpîni să-i definească capodoperele, superioare celor legendare ale lui Apelles[68]. Pentru mult prea sofisticații oameni din *cinquecento*, arta etnografiei a fost deci, nu o curiozitate, ci o autentică lecție de talent și stil, și poate și de subtilitate formală, de sinceritate în folosirea materiei: tocmai ca în primul deceniu al secolului al XX-lea, la Paris. Ar fi prețios un studiu care să ne arate cum, în mod analog, arta „primitivă“, fie extraeuropeană fie locală, a putut servi la trecerea în unele cazuri de la eleganță la forță, de la modelarea manieristă la cea imanentă, structurare viguroasă de la *finit* la parțialul *non finit*.

Și iată că în cadrul nostru, pe lîngă discuția asupra stilului rustic, se introduce o altă tipică discuție teoretică *cinquecentescă*, asupra formei *non finite*[69] (adică asupra operei de artă care rămîne în stare de schiță, de creionare, de pată) păstrînd legături de structură iconografice, poate magice, desigur simbolice, cu al patrulea din elemente: pămîntul.

Inițial, chiar și după părerea lui Michelangelo, forma *non finită* este o stare originară a haosului, este *la matière informe et primitive*, din care trebuie să iasă *l'ordre bien constitué*. Dar curînd ajun-

ge să placă, mai mult decît ordinea constituită, momentul dinamic, intermediar, al germinației, al naşterii. Stînca s-a deschis, învelişul imaginii în parte a căzut; dar uriașul sau cariatida rămîn mai mult pămînteni decît umani, într-un fel de tulbure somnolență, într-un stadiu de forță reprimată, și chiar de anxioasă sclavie[70]. Pe drept cuvînt, Chastel[71] observă că forma *non finită*, tocmai pentru că reprezintă o fază a procesului creator, nu are nici o legătură cu ideea de fragmentar, conexată de omul Renașterii cu ruinele, cu distrugerea operei realizate; dar coincide mai de grabă cu hibridul, „forma care confundă, cu un sentiment ascuţit al capriciului şi al jocului, imaginea speciilor, combinînd forma vie cu cea neînsuflețită, vegetalul cu animalul, bestialul cu umanul, în metamorfoze constante". În continuare, Chastel observă că forma *non finită* și hibridul, tocmai pentru că dezarticulează și compromit integritatea formelor, sînt cea mai netă contrapunere a limpezimii aceleia, articulare și precizie de forme pe care Wölfflin le afirmă drept tipice și distinctive pentru stilul Renaşterii, cărora deci poetica elementelor, exemplificată de noi aici și atît de apropiată formei hibride a lui Chastel, li se opune ca o altă civilizație stilistică, în același fel în care tentativele din *cinquecento* ale unei teorii a petei[72] constituie cea mai gravă amenințare în sens „informal" și cea mai puternică opoziție față de teoria proporțiilor și perspectivei geometrice. Iuțeala și coerența procesului de revoltă împotriva Renașterii wölffliene se poate constata confruntînd chinurile și scrupulele lui Michelangelo în momentul cînd părăsește finisarea *Prizonierilor* (I Prigioni) cu dezinvolta libertate decorativă cu care cîteva decenii mai tîrziu, Buontalenti a dispus asemenea statui în grota de la Boboli, transferîndu-le de la o simbologie specifică (cele patru părți ale lumii, sau cele patru regiuni subjugate de papă), la o simbologie mai generală „nu fără o plăcută și subtilă înțelegere; deoarece sînt schițate cu o incredibilă și minunată artă, aceste figuri arată toată cazna de a vrea să iasă din marmură pentru a scăpa

de dezastrul de deasupra lor și fac să ne amintim de ceea ce cîntau poeții cînd oamenii, pieriți în urma potopului, au fost luați de Deucalion în formă de pietre, cu care a și făurit din nou lumea“[73].

Cu cît se studiază această răsturnare de raporturi, care este net comparabilă cu aceea intervenită în cosmologie după descoperirile lui Copernic, în virtutea cărora omul a încetat de a se mai socoti centrul, cel puțin fizic, al universului, cu atît rămînem înmărmuriți de extraordinarele consecințe culturale, iconografice, și chiar cele legate de viață. Arhitectura exprimă, ca întotdeauna, contrastul între ceea ce a fost înainte și ceea ce a fost după aceea, în modul cel mai dramatic și concret. Culmea tuturor eforturilor mintale și tehnice din *quattrocento* a fost, împreună cu perspectiva, și anume cu organizarea optică a lumii, cupola: marele simbol al boltei cerești.[74] Contrar *ziggurate*-lor și piramidelor, care exprimă o dorință de ascensiune, de unire pe un nivel mai înalt a omului cu divinitatea, ea capătă valoare totuși nu atît în afara edificiului, cît în interiorul lui: nu este o cale, ci o limită, și are funcția, nu de a stimula o ieșire din timp, ci de a elimina orice altă imagine mai impură de transcendență. Este greu, poate, să ne gîndim la un contrast mai prompt și mai violent decît acela dintre turla *quattro-cinquecentescă* (adesea oarbă în interior și, în orice caz, din motive de reducere de perspectivă, cum se va întîmpla în *ottocento* la Novara în cupola neogotică a lui Antonelli, lipsită de o amplitudine spațială) și cupolă. Chiar catedrala, dealtfel, care vrea să fie ca o turlă, țintește spre cer; bolțile ei se îndepărtează tot mai mult de pămînt, nervaturile le sapă și le frîng, făcîndu-le inconsistente, mișcarea de perspectivă a vizitatorului care parcurge navele, le ia chiar și ultimul rest de greutate și staticitate, ferestrele înalte cu lumina lor care se lovește de bolți, le separă de fișia umană și pămînteană a ambulatoriului și a arcadelor, le desprinde de noi, nu ne face să simțim presiunea,

 neliniștea. Cupola este cu totul altceva: desființea-

ză orice perspectivă vizuală, elimină orice dorință de mișcare, este de neajuns și deloc definibilă prin mijlocirea privirii, cum bine se potrivește unei transcendențe; deci include, delimitează, ca o obligație de credință, și chiar anulează orice dorință de evaziune. Într-o mare bazilică gotică, vizitatorul circulă fără încetare, nu se oprește deloc. Sub cupolă se oprește, odată ajuns în centrul ei. Cu alte cuvinte, cupola are funcția de a proiecta sacrul pe pămînt, de a investi, cu valoare, din înălțime, un spațiu, un public sau un oficiant. *Cinquecento*-ul tîrziu îi opune cupolei o temă cu totul neobișnuită pentru occidentul creștin și de un dramatism arhaic: grota, naturală sau artificială. Grota, într-un sens, este ca infernul lui Dante, o cupolă răsturnată, îndreptată spre pămînt și nu spre cer. Dar este, în același timp și o turlă răsturnată. Zona de mai mare interes nu este atît partea luminoasă, cît aceea mai întunecoasă; către acel întuneric trebuie să ne îndreptăm, știind bine că nu mergem spre cunoaștere ci spre mister. Grota, în plus, mai ales cea artificială, are capacitatea de a ne însoți și a ne adînci progresiv în inima naturii. Decorația ei, într-adevăr, nu este abstractă, ca aceea a cupolei, ci naturalistă: pereții ei sînt acoperiți cu tuf și cochilii, pictori faimoși se grăbesc să adauge reproduceri cu toate animalele de pe pămînt; fabricanți de automate evocă acolo cîntecele păsărilor și ale unor Orfei care îmblînzesc fiare, în timp ce în bazine transparente de sticlă, sau sus pe bolți, pe care lumina este filtrată fin, se văd înnotînd pești colorați. Ne-am putea gîndi, în legătură cu aceste grote, la grădinile orientale, mai cu seamă japoneze (pentru respectul lor pentru natură). Dar la Florența nu este vorba atît de respect cît de cucerire. Este suficientă prezența lui Orfeu care îmblînzește fiarele, sau ale enigmaticei femei care domesticește balaurul din Pratolino, pentru a indica voința unei victorii. La Pratolino se mai văd, sub formă de frescă, în grotă, probabil sub inspirația gravurilor lui Equicola, muncile din adîncul minelor, ca poem figurat al cuceririi pămîntului.[75]

Grota are în sine ceva static, ceva în afara timpului: într-un sens o grotă e şi ultimul mare monument renascentist, care încheie, pentru a spune astfel, ciclul mediceu, sacristia nouă a bisericii San Lorenzo, a lui Michelangelo: o biserică, de fapt compendiu al unei întregi civilizaţii, de la origini pînă la sfîrşit, cu faze alternate de optimism şi de nelinişte. Moartea adoarme timpul; şi lumina, care cade de sus, este lipsită de modulaţiile create de nori, sau de scurgerea orelor. Dar, ridicînd ochii, acolo unde ornamentaţia este mai bogată, şi poate că trebuia să fie în stil rustic, constatăm prezenţa unui proces de ascensiune. Grota, adevărata grotă, nu este ceva escatologic, nu este un act de speranţă ultrapămînteană. Dantescul vers *lasciate ogni speranza voi ch' entrate*, este parafrazat la Bomarzo cu *lasciate ogni pensiero*, la care poate că trebuie să adăugăm *ogni pensiero terreno*. Grota îl readuce pe om la sine, îl izolează de orbitoarele aparenţe, îl inserează în inima cea mai autentică a realităţii.

Ceea ce scriem acum, poate părea încă o dată o reconstrucţie *a posteriori*, ca să spunem astfel, literară, inspirată din istoria religioasă şi milenară, a grotei, aşa cum ne este indicată de Saintyves, de Eliade şi de Hautecoeur[76], de la care aflăm că şi grotele sacre creştine, ca aceea a naşterii Logosului, erau lăcaşurile de cult cele mai arhaice, în genere dedicate cultului pămîntului şi fecundităţii, datînd din preistoria cea mai îndepărtată. Sau, poate părea sugerată de miturile răspîndite în orice civilizaţie, despre grotă ca loc de origine a omului, sau ca bază a renaşterii sale morale: „Am putea să multiplicăm citatele" scrie Saintyves[77], „şi să arătăm că de la un capăt la altul al lumii, grota a fost considerată ca generatoarea sau matricea universală. În adîncurile ei se nasc lumea şi oamenii, soarele, luna şi stelele; din sînul ei ţîşneşte lumina, nu numai aceea care luminează peisajele pămîntului, ci această lumină care face să strălucească sufletele". „Grota este nu numai matricea lumii şi a oamenilor, ci... tot ea îi îndeamnă pe oameni şi pe zei spre nemurire"[78].

Pentru a dovedi existenţa lui Dumnezeu, Seneca pomeneşte de groaza stîrnită de grotele naturale adînci, „care cuprind sufletul de un sentiment religios" (Ep. ad Luc., 44).

Exegeza noastră poate părea, de asemenea, o nepermisă sau nedemonstrată extensiune la occident (aceasta în legătură cu grotele artificiale în care s-au ţinut, ca în Orti Rucellai[79], simpozioane filosofice inserate cu abilitate în grădini) a obiceiului taoist de a folosi grotele ca locuri de iniţiere religioasă[80]. Din fericire, pentru a evita toate aceste acuzaţii (nu grave, dealtfel, dat fiind că şi o vagă cunoaştere a cultului universal al grotei, pe care nu numai un umanist, ci şi un teolog o putea căpăta din textele la îndemînă, ar fi dus eventual la aceleaşi rezultate), ştim că a fost la dispoziţia Renaşterii un text celebru şi foarte reuşit, dedicat chiar exegezei simbolice a grotei, conform ideilor platonismului: şi anume *De antro Nympharum* de Porfiriu[81], a cărei primă ediţie a apărut în 1518, cu o dedicaţie adresată papei Leon al XI-lea, şi care a fost retipărită continuu. Corespondenţele între peştera descrisă de Porfiriu şi grota din Pratolino, săpată în inima nu numai a unui munte artificial, ci a unui munte plăsmuit după imaginea personificării unui munte, sînt atît de sugestive încît ne permit să deducem, cu toată siguranţa, ideile morale şi programul de viaţă al celui care l-a construit, adică Francesco I.

Peştera sacră se află într-o pădure şi din ea ţîşneşte un izvor. Este sacră, fiind simbolul lumii, potrivit ideilor unei antichităţi foarte îndepărtate, chiar de vremea lui Porfiriu; maleabilă şi informă ca pămîntul, dar, mai cu seamă, asemănătoare informităţii situaţiei noastre cognoscibile, peştera este întunecată, după cum întunecată şi misterioasă este şi esenţa forţelor ascunse ale naturii, pe care încercăm în mod disperat să o cunoaştem. Ochiul nostru este oprit de întunecimea ei, întocmai cum sufletul ni se opreşte în faţa virtuţilor esenţelor necunoscute. Chiar şi intrarea şi înaintarea în peşteră este anevoioasă, din cauza asprimilor pereţilor de piatră. Şi totuşi întunericul

ei sau mai bine zis penumbra este și luminoasă și dătătoare de o bună dispoziție: ne lasă să ne apropiem de esența lucrurilor pe care prea intensa lumină a zilei, după părerea lui Platon, ne împiedică să o vedem. Grota, în plus, este ornată, cel puțin în cultul lui Mitra, cu simbolurile tuturor elementelor și climelor terestre, și este deci ca o carte deschisă. Ea este, totodată, punctul de contact cu lumea de dincolo, calea spre nemurire. La intrare se află măslinul, simbolul înțelepciunii divine. De aceea trebuie să intrăm acolo puri și curați la trup și la suflet: *Lasciate ogni pensiero, voi ch'entrate*. Această înțelepciune ni se va transmite nouă prin căile misterelor, va fi, într-un sens, însăși Terra aceea care ne va vorbi într-un fel de incubație. Francesco I, alchimist, interesat de transformarea elementelor și de înțelepciunea ocultă, care a inventat porțelanuri, antidoturi, a topit cuarțul, a studiat plantele și animalele, era tot atît de dornic de a descoperi necunoscutele esențe ale forțelor naturale; dar cercetarea sa nu se desfășura, o știm de la contemporani, printr-un colocviu, ci în izolare și în taină. Chiar și Pitagora, la Samos, își construise în parc o grotă artificială care era adevărata lui „casă filosofică": *oicheĩon tĩs filosofĩas*[82].

Este curios de observat cum răsturnarea de interese, exemplificată de noi, este însoțită de o transformare radicală a însuși modului de viață izolată a umanistului, și mai ales a principelui care, judecînd după ambianța construită pentru retragerea și meditația lui, se situează la sfîrșitul secolului al XVI-lea, nu numai în vîrful politicii, ci și al vieții culturale. Mă refer la discretele încăperi de studiu sau la cămăruțele dedicate meditației — *camerini* — care sînt una din cele mai interesante creații ale Renașterii, din orice punct de vedere, fie artistic, fie ca indiciu sociologic și psihologic.

Primul cabinet de acest fel — pentru a cita pe cele mai vestite — este acela al lui Federico da Montefeltro din Palatul din Urbino, un fel de celulă atrăgătoare, care izolează pe suveran nu nu-

mai de viața de la curte, dar chiar și de aceea a lumii exterioare. Interiorul este lucrat în totalitatea lui cu multă artă: jos, o serie de uimitoare marchetării reproduc instrumentele înțelepciunii universale, codice, instrumente științifice, pagini de muzică, arme ș.a. Ele au și funcția de a indica ceea ce se afla în dulapurile din spate, dar par mai de grabă alegoria lor. Intercalate, găsim și personificări de virtuți, cum sînt Caritatea și Speranța, care ne amintesc cum cultura, chiar și pentru Federico, părea să aibă o finalitate mai degrabă morală. Deasupra erau portretele marilor oameni vestiți din antichitate: un motiv devenit tradițional, de origine petrarchescă, și care dă celulei închise a lui Federico o deschidere, nu în spațiu ci în istorie. Sîntem tentați să comentăm retragerea lui din lumea cotidianului în cea istorică, împreună cu celebra scrisoare a lui Machiavelli: „Cînd vine seara, mă întorc acasă și intru în cămăruța mea de studiu; de la ușă lepăd veșmîntul de toate zilele, plin de noroi și de lut, și-mi pun o îmbrăcăminte regală, nobilă; și, astfel îmbrăcat decent, intru în vechile curți ale oamenilor de odinioară; acolo unde fiind primit de ei cu dragoste, mă hrănesc cu hrana aceea care este *numai* a mea, pentru care m-am născut eu“[84]. Dar scrisoarea lui Machiavelli către Vettori este din decembrie 1513; cabinetul lui Federico din 1476. În patruzeci de ani, dacă concepția culturii, socotită ca un colocviu cu trecutul, nu se modificase printre literații din Italia centrală, în schimb se modificase în mod grav în zonele supuse influenței culturii flamande și în genere dincolo de Alpi.

Simțim parcă prezența mult prea prețioasei lucrări a lui Antonello da Messina, care înfățișează pe Girolamo (marele sfînt al umaniștilor) în cămăruța lui de meditație[85]: izolat, da, de lumea exterioară, în contact direct cu cărțile, cu istoria adică, dar cu toate acestea așezat în pragul naturii, în așa fel încît păsările ciripesc pe fereastra biforă, sus, dar sar pînă pe treapta cea mai interioară pentru a-și lua hrana. Ca și cînd nu ar fi de ajuns, la picioarele sfîntului se află două

plante parfumate. Dealtfel, Girolamo însuși stă ridicat pe un tron, dominînd astfel nu numai cultura livrescă, ci întreaga lume civilizată: apare într-adevăr în mijlocul seninelor panorame din fund ale cîmpurilor bine cultivate și locuințelor elegante, cu casele proaspăt văruite.

O hotărîtă invitație de a ieși din bibliotecă, pentru o meditație în aer liber, pentru a trece de la lectură la observația realității, sînt vestitele cabinete, acum transformate, ale palatelor ducale din Mantova[86] și Ferrara[87]. Concepția lor este însă revoluționară. Ele se deschid, și unul și altul, arhitectonic, spre natură. Cel din Mantova dă spre o grădină închisă și protejată: acela din Ferrara, prin influența descrierii poetice a unei pinacoteci, Filostrati, dă spre cîmpia emiliană și spre marea îndepărtată de la orizont. Giamblico scrie despre filosofii platonicieni: „Căutau pentru meditația lor calmul care se respiră în păduri“[88].

Picturile care decorează aceste cabinete — *camerini* — aproape că vor să aducă în interior pădurea, cîmpia, grădina. Lipsește din ele orice intenționalitate eroică, orice duritate simbolică. Minunate zeițe și nimfe pe jumătate goale îndeplinesc ritualuri sacre și misterioase. Dacă nu ar fi erotismul lor, uneori accentuat, aceste ambianțe ar putea fi locuri ideale de evadare: dar nu putem trece cu vederea importanța filosofică a acestui dialog desfășurat, prin intermediul picturii, cu divinitățile care stăpînesc natura, și care, mai mult, controlează psihicul omenesc. Se poate vorbi, ce-i drept, despre Arcadia, dar despre o Arcadie activă, în care omul se introduce pentru a se îngriji și a se vindeca de patimi. Tema care domină în aceste *camerini*, este aceea a muzicii, a armoniei sentimentale[89].

Cu mulți ani înainte, pe urmele lui Petrarca, un alt suveran, Lorenzo dei Medici, care iubise atît de mult mitologiile cîmpenești, scria:

Caute cine vrea fastul și înaltele onoruri,
Piețele, templele și marile palate,
Plăcerile, comorile ce ar putea-nsoți

Mii de gînduri dure, mii de dureri.
O verde pajiște a naturii, plină de flori frumoase,
Un rîu care, în jur, iarba o scaldă,
O biată pasăre ce de amor se vaită,
Mai bine potolește flacăra din noi...[90]

Aceste cabinete sînt deci adevărate raiuri artificiale, un surogat al fugii într-o vilă, însă ca un vis, fără să apară bădăranii, gata să se răzvrătească cu arma în mînă să tulbure pacea și conștiința, nu numai în Germania, ci chiar acolo, între Mantova și Ferrara.

Ultimul din marile cabinete de studiu renascentiste este acela al lui Francesco I, de la Florența, din jurul anului 1570[91]. Ne aflăm cu acesta la polul opus. Interiorul nu este doar izolat, ci total cufundat în întuneric. Nu creează un paradis, creează o noapte artificială. Omul care intră acolo, poate repeta întocmai ca Faust:

„Cînd opaițul prieten arde din nou în micuța noastră celulă, este ca și cum s-ar face lumină în pieptul nostru, ca și cum inima s-ar cunoaște pe ea însăși. Rațiunea vorbește din nou, speranța din nou înflorește[92].

Este desigur greu să explicăm un om din *cinquecento* prin cuvintele lui Goethe, chiar dacă între Faust și Francesco I există o legătură de natură culturală, aceea de a fi fost amîndoi alchimiști. Dar idei analoge exprimă chiar și unii poeți și filosofi contemporani, și poate că și Bruno, care manifestă o egală teamă de lumină. Omul nu poate săvîrși o trecere imediată de la ignoranță la cunoaștere, ci trebuie să procedeze lent, prin iluminări succesive. Umbra pregătește vederea luminii. Noaptea dă o nouă vigoare sufletului: chiar și după Michelangelo[93]. Nu numai umanistului care se adresează istoriei și recuperării filologice a trecutului i se opune naturalistul, dedicat catalogării și experimentării directe, personale, a substanțelor și a elementelor. Dulapurile din cabine-

tul lui Francesco I nu cuprindeau cărți și cu atît mai puțin instrumente muzicale mai rare ale naturii, ci minunile artizanatului care știau să pună în lumină și să glorifice cel mai bine conceptele lucrurilor.

Pictorii care decorau ușile dulapurilor ce ascundeau asemenea comori de curiozitate impură a neinițiaților, au compus în onoarea lui Francesco I, pe un subiect al lui Borghini și sub conducerea, în acest caz cu adevărat stimulatoare și liberală a lui Vasari[94], un adevărat poem dedicat elementelor: apa, focul, pămîntul, se oferă pe ele însele, în întregime, pentru cercetarea lor prin intermediul acestor alegorii, celui ce le ascultă în liniște absolută glasul.

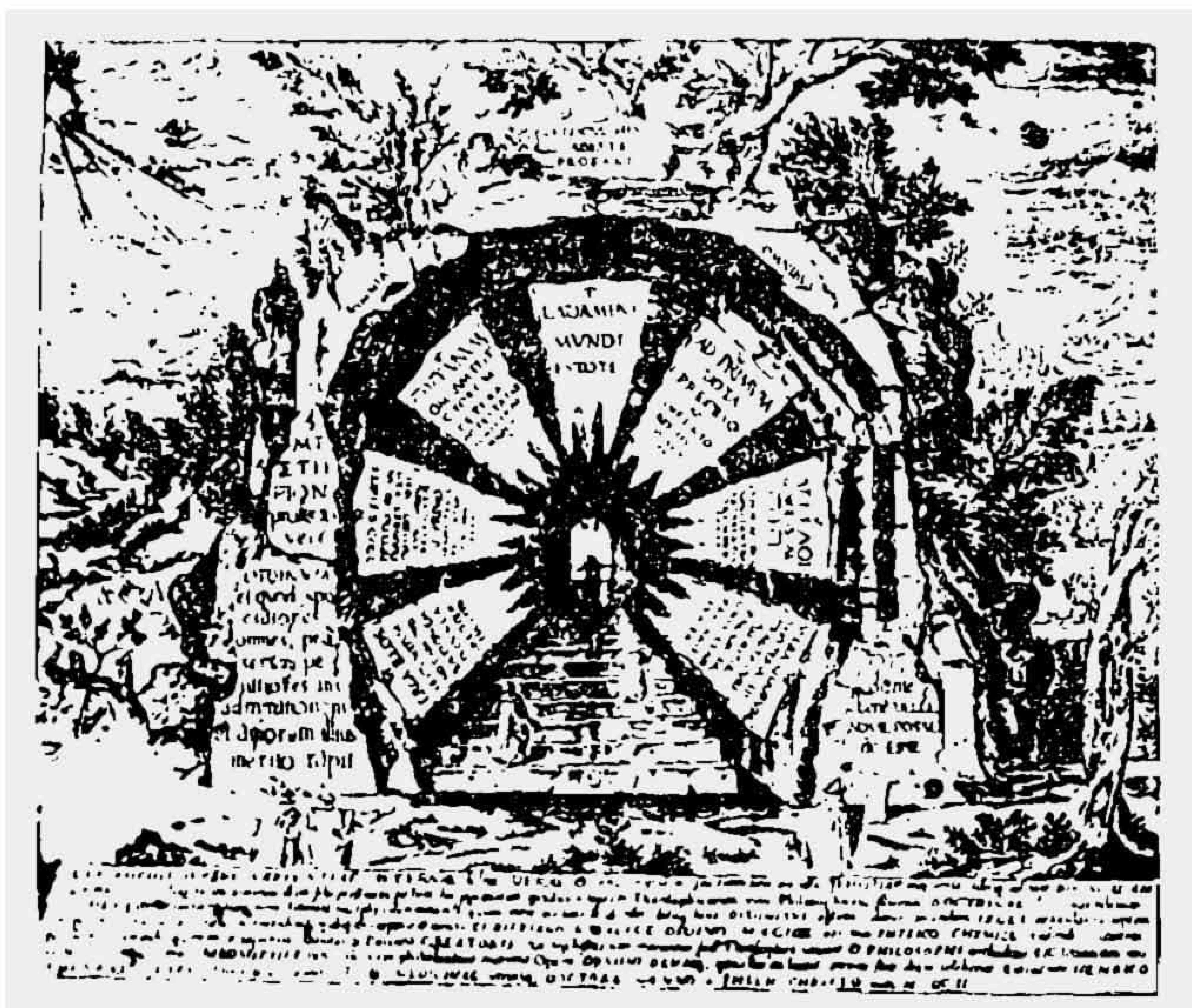
Totuși ademenirea lor este mult mai riscantă pentru sufletul și pentru seninătatea spirituală, decît invitația venită din cărțile păgînilor. Pentru a ajunge la cunoașterea elementelor avem nevoie, după cum ne sfătuia Albertus Magnus, de liniște, de izolare, de discreție[95]. Este indispensabilă, adică, o pregătire aproape mistică, o adevărată inițiere repetată din cînd în cînd. Dar, cu toate acestea îndoiala va rămîne mai insistentă decît cunoașterea și certitudinea. Renașterii solare, siguranței burckhardtiene a omului dominator și atoateștiutor, îi urmează o Renaștere nocturnă, shakespeariană, tulburată de amărăciune conștientă de propriile-i limite. În grota în care pătrunde noul umanist, nu este suficient să cînți din chitara rațiunii pentru a învinge fantomele Infernului; poate nu este suficient nici măcar pactul cu diavolul. Dacă melancolicului Francesco nu-i reușește să ajungă *per lucem ad lucem**, i se va putea întîmpla, desigur rar, să ajungă *per obscuritatem ad lucem* [96]**.

„Nocturnismul" (cum îl definește Berti[97], care îl socotește unul din aspectele cele mai „neliniștitoare", nu numai ale camerei de studiu, dar și ale ornamentației picturale) ne deplasează în grota

---

* prin lumină la lumină. (În limba latină în original).

** prin întuneric la lumină.



Poarta înțelepciunii (din Henri Khumrath, Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae, *1608, cu gravuri din 1602).*

sacră, iar pentru Francesco I, ca pentru Filip II (al cărui întunecat apartament, din spatele altarului mare al bisericii din Escorial este, pitagoric vorbind, o moarte în viață)[98], produsul unei adevărate crize religioase. Un contemporan scria minunîndu-se că „în atîta fericire a statului și putere asupra tuturor lucrurilor, Francesco I nu se bucura niciodată și se întrista peste măsură de orice".

Noi, după ce am studiat noul raport cu elementele, stabilit în Renașterea tîrzie, nu ne mai mirăm că găsim, în mult prea rafinata lui cameră de lucru (unde pictorii care au lucrat au dat tot ce puteau mai mult, și unde arta aulică din a doua jumătate a secolului al XVI-lea atinge extrema eleganță), atîta tristețe și atît de puțină seninătate. Și cunoaștem și motivul pentru care nici în ziua cea mai plină de zăpușeală sau în ceasul cel mai frămîntat, nu pătrunde acolo o singură rază de lumină sau ecoul unui singur glas. Totul este imobil și static, dar și lipsit de liniște. Totul este

în așteptarea unei revelații tenebroase care să răbufnească prin ziduri, din pămînt, ca să lumineze sufletul anxios în inima nopții sale.

*

Este posibil, firește, să socotim aceste fenomene pe care le-am exemplificat rapid și în mod schematic, ca pe niște episoade marginale față de istoria stilului figurativ, ceva „minor", în sfîrșit, ca și artele minore de care sînt produse. Și mai este probabil, tocmai pentru rămînerea lor la periferie sau în afara marilor controverse despre imitație, prioritatea picturii sau a sculpturii, etc., ca toți contemporanii să fi considerat această stare de lucruri, ca să ne servim de definițiile noastre curente, ca pe o modă, ca pe un fapt de moravuri. Istoricul și criticul care zăbovește, o clipă, asupra calității acestor opere (calitate nu numai de invenție fantastică, ci și de elaborare tehnică) a monotoniei, lipsei de vervă și de genialitate, fie și artizană, a conformismului sufocant al întregii producții a maeștrilor înșiși, desfășurate în afara *humus*-ului de gust pe care îl tratăm, va trebui să ajungă inevitabil la una din cele două concluzii: ori, în mod cu totul deosebit, acești maeștri simțeau magia elementelor într-atît încît să se identifice cu tema cum nu li se mai întîmplase altădată; ori însăși magia elementelor avea o asemenea capacitate fantastică de solicitare încît să-i abată din punct de vedere emotiv din drumul lor normal. Este tocmai cazul făuritorilor camerei de studiu a lui Francesco I, care dau, în ciclul acesta, tot ce au ei mai bun și tot ce are mai bun pictura florentină din partea a doua din *cinquecento*, fără să mai poată recuceri un asemenea nivel după aceea, nici în colectiv, nici individual. Este cazul lui Ligozzi, mult mai valoros ca desenator științific, decît ca pictor religios. Este cazul decoratorilor, arhitecților, sculptorilor, al lui Buontalenti însuși, dibaci în montarea mașinăriilor respective. Din punct de vedere al calității, artificialul ajunge să predomine realul, constructivul; momentanul prevalează asupra

eternului; profanul, asupra sacrului; magicul asupra raționalului.

O altă constatare importantă este aceea că „poetica“ elementelor nu este deloc o constantă, nici măcar a secolului al XVI-lea. Ea urmează un ritm evolutiv fărîmițat, care ar merita să fie precizat cu minuțiozitate documentară. Un prim val, care include scenografia, focurile de artificii, fîntînile, ornamentația, coincide practic cu descoperirea motivelor ornamentale din grote și primele tratate științifice ilustrate: și atinge penultimul deceniu din *quattrocento* și primul din *cinquecento*. Al doilea val pare a se situa între 1530 și 1540; al treilea coincide cu domnia lui Francesco I și este acela care vede triumful european al renumitelor *Wunderkammern*, al scenografiilor fabuloase pentru respectivele lor *intermezzi*. Ca toate creațiile umane, acest gust este deci opera a numai cîtorva generații, ba chiar a numai cîtorva indivizi, pe o perioadă de cîțiva ani. Și în sine este o capodoperă de artă.

NOTE

I. MANIERISM SAU ANTIRENAŞTERE?

[1] Va fi deajuns să indic aici textele la care mă refer pentru acest succint studiu de ansamblu: E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Bari, 1952; E. Garin, *Medioevo e rinascimento. Studi e ricerche*, Bari, 1954, pp. 192 şi urm; Bernardino Barbadoro, *Il Problema politico* în „Il Rinascimento, Significato e limiti, Atti del III convegno internazionale sul Rinascimento, Firenze, Palazzo Strozzi. 25—28 septembrie 1952", Firenze. 1953, pp. 149—166; vezi şi, în discuţia respectivă, intervenţia lui A. Renaudet, pp. 166—7; F. Gaeta, *L'avventura di Ercole*, în „Rinascimento", V, 1954, 2, pp. 226—60; Hans Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at Beginning of the Quattrocento*, Cambridge. 1955; Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance, Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, 2 volume, Princeton, N. J., 1955; C. Vasoli, *Storia e Politica del primo Umanesimo Fiorentino*, în „Itinerari", 3, 1955; E. Garin, *L'educazione in Europa*, Bari, 1957; W. K. Ferguson, *The Interpretation of Italian Humanism: the Contribution of Hans Baron*, în „Journal of History of Ideas", XIX, 1958, pp. 14—25; G. Radetti, *Le origini dell'umanesimo civile fiorentino nel quattrocento*, în„ Giornale critico della Filosofia italiana", I, 1959, pp. 98 — 122.

Socot necesar în plus să mai indic, în ceea ce priveşte latura clasicistă a culturii renaşterii, expunerea şi bibliografia unor alte studii ale subsemnatului, din care această carte constituie o continuare şi un parţial emendament: anume volumul *Rinascimento e barocco*, Torino, 1960; articolele *Antico* şi *Classicismo*, respectiv în volumul I şi III din *Enciclopedia Universale dell'Arte*, iar pentru o încercare de a face să coincidă istoria politică cu evenimentele figurative florentine, în *quattrocento*, capitolul respectiv în *L'Art et l'Homme*, II, Paris, 1958, pp. 401—412.

2. Că la baza reînnoirii monumentale, care se observă mai ales în sculptură, și semnalînd începutul Renașterii florentine, există o temă nu atît stilistică cît politică, pare a fi demonstrat de consemnarea de opinii dintre Coluccio Salutati și primul artist cu adevărat modern, Nanni di Banco, relativă la iconografia Porții della Mandorla, a Domului din Florența. Cfr. R. și T. Krautheimer, *Ghiberti*, Princeton, N. J. 1956. Chiar înainte. G. Weise pusese în discuție pe plan filosofic conceptul de *virtus*, pathosul antichizant al lui Coluccio Salutati și clasicismul celor „Patru Încoronați" ai lui Nanni di Banco. Cfr. G. Weise, *Renaissance und Antike*, în „Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte", caietul 5, Tübingen, 1953, p. 6. Vezi acum lucrarea lui Weise *L'Ideale eroico del rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli, 1961.

[3] Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, ediție critică îngrijită de L. Mallé, Florența, 1950, p. 54.

[4] G. Radetti, *Le origini dell'Umanesimo civile fiorentino del Quattrocento*, în „Giornale critico della Filosofia italiana", I, 1959, p. 110.

[5] Discutată mai ales în Toscana, dată fiind rivalitatea directă dintre centrele din jurul Florenței: ceea ce dovedește, din nou, legăturile, de neeliminat dintre stil și situația istorico-socială.

[6] Cfr. Frederick Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960, tratează problema într-un mod dramatic încă din Introducere, și, vorbind despre contrastul stilistic dintre Masaccio și Gentile da Fabriano se întreabă „Cum au putut fi pictate în același oraș și în același timp două opere atît de profund deosebite?"; Arnold Hauser, în *Storia sociale dell'arte*, în legătură cu Renașterea, scrie astfel (citez de la p. 78 a celui de al doilea volum al ediției italiene, Torino, 1956) „Teza unei inteligențe universale a artei în Renaștere se revelă, la o cercetare mai atentă, o legendă tot atît de imposibil de susținut ca și cealaltă de un nivel universal recunoscut ca superior al întregii producții artistice. Nici în cercurile cele mai rafinate nu s-a ajuns la o uniformitate relativă în ceea ce privește principiile gustului; cu atît mai puțin s-a întîmplat acest lucru cu păturile inferioare". Pierre Francastel, în *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, 1957, la p. 85, observă „Nimic mai greșit decît să ne închipuim Renașterea ca aplicare, pornind de la un anumit moment, a unui sistem organizat de reprezentare. Operele inspirate de noul spirit nu sînt decît manifestații izolate în mijlocul unei mari mișcări de idei deloc lipsit de contradicții". Meritul cel mai mare al istoriei *Picturii italiene*, elaborată de Pierre Francastel, cu texte de Galienne Francastel, în curs de apariție (primul volum a apărut în 1955), este acela de a distinge, mai bine decît s-a făcut pînă acum, respectînd diferitele nivele sociale, ordinele religioase, centrele de cultură, diferitele și diferențiatele linii ale evoluției stilistice pentru toată arta italiană.

[7] A. Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli*, Florența, 1908; Frida Schottmüller, *I mobili e l'abitazione del rinascimento in Italia*, Torino, 1921. Pentru o descriere ideală vezi în *Morgante Maggiore* al lui Luigi Pulci, II, 20, încăperile palatului fermecat în care intră Orlando și Morgante și în care culoarea are un rol de foarte mare importanță:

Încăperile erau toate împodobite și frumoase
zugrăvite cu o artă rafinată:
paturi foarte bogate se aflau în acestea
acoperite toate cu cuverturi de aur:
plafoanele erau albastre, pline de stele,
împodobite astfel încît prețuiau cît o comoară:
ușile erau de bronz, iar unele de-argint
și foarte înflorită și veselă, pardoseala.

[8] Mă refer la delicioasa *Filosofia dell'arredamento*, Roma, 1945.

[9] Inventar al patrimoniului Medicilor din 1492. Cfr. Schiaparelli, pp. 177—79.

[10] Aproape superfluă, într-atît de cunoscută este chiar și de nespecialiști, citarea renumitei culegeri iconografice a lui Schubring, *Cassoni*, 2 volume, Leipzig, 1923, sau evocarea activității în acest sens a unor artiști ca Piero di Cosimo, Botticelli etc. Cei mai importanți clienți în acest sens au fost Giovanni Vespucci, Francesco del Pugliese, care, în plus, au fost și foarte pasionați colecționari. Vezi pp. 168—177 (*Le décor profane* în André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959).

[11] Citez din pp. 9—10 ale lucrării lui Weise, *Renaissance und Antike*, op. cit., Tübingen, 1953; studiul de ansamblu, mai vast, asupra acestei probleme specifice este, totuși, tot de Weise în colaborare cu G. S. Graf Adelmann, *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus*, în seria *Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte*, 9, Tübingen, 1954. Pentru componenta gotică în Toscana vezi și I. Schmeisser, *Spätgotik und spätgotischer Barock im Gewandstil der italienischen Kunst des Quattrocento*, ibidem, caietul nr. 2, Tübingen. Desigur, problema legăturilor dintre „renașterea timpurie" și evul mediu este extrem de complexă, astfel încît o bibliografie corespunzătoare, completă, ar coincide aproape cu o bibliografie generală a manierismului și a iconologiei renașterii.

[12] Publicat de Anchor Books, Garden City, N. Y., 1956.

[13] Sypher, citat, cfr. primul capitol, *The Analogy of Forms in Art*, pp. 1—35.

[14] Idem, p. 7. Și confruntă și la p. 16.

„Dacă stilul înseamnă o chestiune de vocabular, el înseamnă și sintaxă; iar sintaxa exprimă felul în care societatea simte, răspunde, gîndește, comunică, visează, evadează.

Dacă urmărim schimbările din sintaxa literară putem interpreta mòdele schimbătoare ale conștiinței în diferitele perioade ale culturii europene".

[15] *Ibidem*, p. 7.

[16] Relativa bibliografie este dată chiar de autor la nota 8, p. 35.

[17] M-am bazat îndeosebi pe capitolul *Mannerism*, pp. 100—179, și *passim*, în alte părți.

[18] Citez din traducerea franceză a lui Jean Bréjoux din a doua ediție germană, Paris, 1956, *La littérature Européenne et le Moyen Age Latin*, capitolul XV și mai ales pp. 331—332.

[19] *Ibidem*, p. 342, unde se poate citi și foarte utila observație. „Dată fiind starea actuală a științei literare, lipsa ei de disciplină și de metodă solidă, mi se pare profitabil să renunțăm la tentative asemănătoare și, în locul unui nou sistem, să aducem materiale noi și concrete care să servească istoriei manierismului în mod concret". Poate că numai asupra acestui punct, cel ce scrie aceste rînduri este de acord cu Curtius.

[20] *Ibidem*, p. 354.

[21] Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, „Rowohlts Deutsche Enzyclopädie" (Kunstgeschichte nr. 50/51), Hamburg, 1957; id. *Manierismus in der Literatur, Sprachalchimie und esoterische Kombinationskunst, Beiträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturgeschichte* „Rowohlts Deutsche Enzyklopädie" (Literaturgeschichte), nr. 82/83, Hamburg, 1959.

[22] Vezi mai ales *Manierismus in der Literatur*, p. 108.

[23] Renașterea italiană dezvoltă în mod remarcabil și simbologia nodurilor, avînd și ea la bază, după cum se presupune, o conștientă aluzie magică. Cfr. A. Coomaraswamy, *The Iconography of Dürer's „Knots" und Leonardo's „Concatenation"*, „Art Quarterly," VII, 1944, pp. 109—28. M. Brion, *Les Noeuds de Léonard de Vinci et leur signification*, in *L'Art et la pensée de Léonard de Vinci*, Paris, 1953. Pentru simbologia lor, vezi Mircea Eliade, *Le dieu lieur et le symbolisme des noeuds*, in „Revue de l'Histoire des Religions" 67, 1948, pp. 5—36.

[24] *Manierismus in der Literatur*, p. 108: *Schlegel hat schon zu seiner Zeit darauf hingewiesen, dass der Verlust an geistiger religiösmythischer Substanz der Menschheit von heute die bloss manierirte Gebärde so vieler Dichter erkläre.*

[25] Wallace K. Ferguson, *La Renaissance dans la Pensée Historique* (citez din traducerea franceză a lui Jacques Marty, p. 323, capitolul XI): „Revizionismul recent care se exprimă în interpretarea artei Renașterii, prezintă un tablou mai complex decît tendința paralelă aplicată literaturii, învățămîntului și acelei *Weltanschauung*, verbal formulată. Cel puțin așa pare a fi pentru istoricul familiarizat cu alte domenii. Schimbări revoluționare în gustul ca și în metodele istorice și critice, au tulburat tot mai mult în cursul unei jumătăți de secol istoria artei în ochii cercetătorilor neinițiați. Și această confuzie nu a adus nici o atenuare tendinței, în aparență înnăscută la savanții germani, care îi stimulează să fabrice concepte. Chiar dacă lucrul acesta

este posibil în spațiul de care dispunem, numai un specialist ar îndrăzni să încerce să analizeze în ansamblul lor integral istoriografia recentă și teoria critică privind arta Renașterii. În aceste vaste spații încă neexplorate cei ce cultivă istoria generală pot simți cu ușurință amărăciunea de a nu mai dispune de o busolă, care să indice în mod sigur nordul magnetic...".

[26] Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance*, New-York, 1950.

[27] *Ibidem*, p. 15.

[28] A. O. Loveljoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1936.

[29] Haydn, op. cit., p. 292: „Preocuparea scolasticienilor și — în mai mică măsură — a umaniștilor creștini ai Renașterii pentru lege și ordine universală, pentru sens, scop și unitate, implică de asemenea în mod necesar și o preocupare pentru ideea de limită. Căci în primul rînd este vădit imposibil să predici cu oarecare încredere un corp al legii universale, atîta vreme cît nu cunoști întregul, inclusiv granițele pentru care aceste legi funcționează".

[30] *De Officiis*, I, XXVII—XXVIII. Citez din traducerea lui G. Lattanzi, „Collezione romana", îngrijită de E. Romagnoli, 1928.

[31] Întreaga discuție se află rezumată în *Summa Theologica*, Pars 2a 2ae, *Quaestio CXLV, De Honestate*, mai ales *art. II, Utrum honestum sit idem quod decorum*, și a cărui concluzie sună astfel: „*Inter honestum et spirituale decorum nullum est discrimen*"*. Transferarea pe plan figurativ a acestei discuții poate fi justificată și din folosirea, în paginile citate din Sf. Toma, a cîtorva exemplificări asupra frumuseții fizice. Afirmarea unei indiscutabile coincidențe între *pulchrum* și *bonum* este, de exemplu, susținută astfel: „*Pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debiti coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem*"**. Asupra legăturilor între scolastică și arhitectură, în afara renumitului studiu al lui Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., 1951, trebuie citată o notă a magistralului studiu asupra arhitecturii cistercensiene, al unui tînăr cercetător, în mod tragic dispărut de curînd, fără a putea dezvolta argumentul deosebit de important (Hanno Hahn, *Die Frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser*, Berlin, 1957, în „Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte".) El

---

* Între bunăvoința onestă și cea spirituală nu există nici o deosebire.

** Frumusețea trupului constă în aceea ca fiecare om să aibă membrele bine proporționate, cu o oarecare strălucire a culorii cuvenite. Și tot astfel frumusețea spirituală constă în aceea că buna purtare a omului ca și faptele lui să fie bine proporționate potrivit cu strălucirea spirituală a rațiunii (în limba latină în original).

scria acestea, la p. 317: „Eu sper, într-o zi, să pot demonstra cît de mult, atît bisericile aparținînd ordinelor celor ce cerșesc, cît și cele din *quattrocento* din Toscana, începînd cu Santa Maria Novella, au fost influențate, prin mijlocirea cistercensienilor Sf. Galgano și a școlii Domului din Siena, de cel mai vechi ideal proporțional al arhitecturii ecleziastice a Sf. Bernard." *Importanța bisericii* Santa Maria Novella și a școlii sale, la care s-au putut instrui artiști ca Giotto, apare, prin înaintarea studiilor, tot mai decisivă asupra formării culturii renascentiste: și poate că numai în acel mediu, o cercetare ar putea să ne dezvăluie adevăruri surprinzătoare nu numai asupra gustului, dar și a ideilor și a principiilor teoretice.

[32] Donatello este o figură foarte complexă, care ar merita o investigare sociologică. Legenda care insistă asupra spiritului lui anarhic, asupra neglijării vestimentare intenționate, este elaborată și completată, nu numai de Vasari în viața artistului, dar și de Matteo degli Organi (1434), Vespasiano da Bisticci, etc. și chiar și de autorii de Drame sacre.

[33] Jean Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959 (în colecția „Les classiques de l'Humanisme"). Vezi și, tot de Rouchette, ca o contradovadă a unei înfricoșătoare, adesea, diferențe între gîndire și capacitatea creatoare, eseul *La domestication de l'ésotérisme dans l'oeuvre de Vasari*, în *Umanesimo ed Esoterismo* cit., pp. 345—70.

Ideile asupra virtuții sînt cuprinse în capitolul dedicat *Demnității omului și artistului*, pp. 51—65. Asupra conceptului de elan poetic (furor poetico), care mi se pare tot mai mult una din temele substanțiale ale esteticii manierismului, vezi L. Venturi, *La critica di Giorgio Vasari* în *Studi Vasariani, Atti del Convegno internazionale per il 4° centenario della 1° edizione delle Vite del Vasari*, Florența, 1952, pp. 29—47, fragmentul unui studiu global, rămas nepublicat.

[34] Atacul este evident îndreptat împotriva lui Michelangelo, care acceptase ca elevi numai tineri de familie nobilă.

[35] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, citez din traducerea italiană, Torino, 1956, p. 394 și p. 399.

[36] Haydn, citat, pp. XI și XII.

[37] Istoria conceptului de *Counter-renaissance* a fost realizată cu subtilitate de Baird W. Whitlock, într-o recenzie asupra lui Haydn în „Bibliothéque d'Humanisme et Renaissance", XX, Geneva, 1958, pp. 434—449. Spencer nu este singurul care a folosit acest termen, care a avut, chiar și în continuare, o remarcabilă afirmare.

Articolul lui Th. Spencer, la care ne referim, aici este *Hamlet and the nature of Reality*, în ELH, V, nr. 4, decembrie, 1938, pp. 253—277.

[38] Recenzia citată, *passim*.

Fundamentală, îndeosebi, mi se pare următoarea observație la p. 434: „Nu mai este plauzibil să continuăm a o

mai numi *Renaștere*, ca și cum acest termen ar fi îndeplinit un soi de funcție satisfăcătoare. Unii întregi istoricii de artă au folosit termenul de *Manierism* pentru a descrie multe din transformările stilistice care au avut loc în acel timp, iar acum unii istorici literari încep să simtă nevoia de a face modificări analoage, dar această schimbare de opinie a fost lentă și a dovedit puțin entuziasm autentic. Unul din motivele lipsei de entuziasm este implicat în problema referinței exacte a termenului. „Manierism" este un termen de stil, ori de atitudine? Dacă e un termen de stil, atunci puțini poeți pot intra în chip mulțumitor în schemă: Donne și Lyly de exemplu. Dar e mai greu să extinzi termenul la figurile mai mari ale lui Spencer și Shakespeare. Schema se poate potrivi lui Gargantua, dar ce faci cu *Eseurile* lui Montaigne? Chiar în artă, desemnarea prin acest termen are o adaptibilitate limitată. Cu siguranță contribuie foarte puțin la explicarea celei mai mari părți din opera lui Michelangelo, după cum a subliniat foarte clar Panofsky în Studiile sale de iconologie.

Anthony Blunt, in *Artistic Theory in Italy*, 1450—1600, Oxford, 1959, face constatări foarte asemănătoare. Vezi de exemplu la p. 13 „felurile de pictură grupate îndeobște sub numele de *manierism* sînt departe de a fi uniforme. Diferitele părți ale Italiei aflate în stadii diferite de dezvoltare și afectate în diferite moduri de dezastrele politice ale secolului XVI, au produs stiluri tot atît de diverse ca acelea pe care le produseseră în Renașterea timpurie". Același Blunt, la p. 105, în legătură cu Contrareforma, observă: „Mișcarea a fost în aceeași măsură o Contrarenaștere ca și o Contrareformă", și continuă cu observații care fac să se presupună o lectură atentă a volumului lui Haydn.

II. PENTRU O HARTĂ A ANTIRENAȘTERII FIGURATIVE.

[1] W. K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique*, traducere franceză, Paris, 1950, p. 323.

[2] Mă gîndesc, pentru tragedie, la opere, chiar complexe, ca *Ecerinis* a lui Albertino Mussato, *Achilleis* a lui Antonio Loschi, *De Captivitate ducis Jacobi*, asupra morții lui Jacopo Piccinino, de Laudivio Da Vezzano, etc., descrierea dialogată din *Eccidio di Cesena del 1377*, trimisă ca acuzație împotriva viitorului papă Clement al VII-lea „tuturor regilor și tuturor principilor".

[3] Mă refer, pentru comedie, la operele lui Firenzuola, Giannotti etc.

[4] O astfel de reticență s-a datorat, în parte, și unor motive de cenzură religioasă. Asupra acestei importante chestiuni, mă limitez să pomenesc aici ca referință curioasă și numai în parte plauzibilă, discuția asupra plauzibilității lui Vasari, ca izvor pentru Michelangelo în M. Ferbach, *Das Chaos in der Michelangelo-Forschung*, Wiena, 1957, pp. 10—11 și *passim*.

[5] R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, în „Paragone", I, 1, ianuarie 1950, p. 5. Scriitorul, în parte, polemizează împotriva *Istoriei Criticii* a lui Lionello Venturi, și vezi răspunsul sec în „Commentari" dat tot de acesta, I, 3, p. 19.

[6] Într-un oarecare sens, această dicotomie este tolerată de însuși Vitruvius, din care s-ar putea semnala două nuclee de caracter foarte deosebit, primul consistînd în cărțile I—V, al doilea în cărțile VI—X; primul dedicat în esență aspectului cultural, civil, al arhitecturii; al doilea raportului între arta edilitară și elementele naturale.

[7] Pentru Borromini avem un profil rapid al afirmării sale de critic în apendicele la relativa biografie, în al doilea volum al *Enciclopediei Universale a Artei*, coll. 737—39, datorită lui Paolo Portoghesi. Acelaşi cercetător a dat, în legătură cu aceasta, o definitivă expunere în *Saggi sul Borromini*, în „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma", nr. 25—26, în capitolul *Borromini nella cultura europea* (pp. 14—47).

[8] E. Castelli, *Il Demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze, 1952, p. 26.

[9] Într-un oarecare sens, antirenașterea ar putea fi identificată cel puțin în parte cu demoniacul, dacă am vrea să pornim de la teza lui Hans Sedlmayr, *Art du Démoniaque et Démonie de l'Art* în „Filosofia dell'Arte", numărul unic al revistei „Archivio di Filosofia", 1953, pp. 99—114, pentru care formele în care s-ar manifesta demoniacul ar fi următoarele (citez de la p. 101): „*l'homme damné*... cu toate trăsăturile unui denaturat, schimonosit, agitat, trivial, neisprăvit, obscen, dar și cu trăsăturile grotescului și comicului..., *nebunul*, față în față cu omul disciplinat, conceput după idealul cavaleresc, țăranul, primitivul, sălbatecul, ființa stupidă și urîtă, supusă instinctului animal... lumea viciilor,... perversiunea instinctelor și acțiunilor,... lumea denaturată, răsturnată, negarea naturii, domeniul contranaturii,... față în față cu rațiunea, iraționalul, absurdul... față în față cu ordinea, haosul... care se ridică împotriva ordinei, Abisalul devenit formă", etc. Aparte pozitiva conexiune a celor de mai sus, nu numai cu artiști autori de subiecte demoniace sau infernale, ca Bosch (din ale cărui opere este derivată în mare parte cazuistica lui Sedlmayr), dar și cu genul pitorescului, a cărui funcție s-ar numi astăzi catalizatoare pentru trecerea de la lumea postmedievală la cea modernă și contemporană (cfr. Christopher Hussey, *The Picturesque, Studies in a point of view*, London, New-York, 1927), catalogul ingredientelor propus de Sedlmayr cînd este transferat în domeniul tragediei, care constituie poate cea mai autentică creație a acestei perioade de încheiere sau criză a Renașterii, demonstrează a fi elementul cel mai pozitiv, nou și vital. Praz a recunoscut mai ales într-un grup de articole asupra renașterii septentrionale, culese în *Motivi e Figure*, Torino, 1945 (*Venere nel Nord*, pp. 7—14, și *Michelangelo nordic*, pp. 15—19) raportul strîns al acestor tendințe și manifestări ale gustului, cu drama: „Este glasul pe care la

sfîrşitul *cinquecento*-ului îl auzim la Shakespeare şi la dramaturgii elisabetani minori, glas de liberă exprimare a tuturor energiilor individului, dincolo de orice friu al artei", p. 12.

Transferind cazuistica la literatură, s-ar putea spune acelaşi lucru şi despre epoca noastră. Metamorfoza demoniacului în divin, propusă de Sedlmayr, la sfirşitul eseului său, dacă s-ar împlini, ar crea, azi, ca şi în renaştere, un raport, înfricoşător, de inaderenţă istorică, şi de climat moral între artă şi societate, sau ar duce de-a dreptul la o artă lipsită de conţinuturi, întocmai ca aceea pe care antirenaşterea a combătut-o şi reînnoit-o în mod pozitiv.

[10] Citez din *Teogonia*, la pp. 212—3 din ediţia *Operelor Vulgare* de Bonucci. Numeroşi sint înaintaşii antici care, ca Seneca, admit părerea lui Demetrius Cinicul potrivit căruia nu trebuie să ne dăm silinţa de a cerceta ceea ce nu este posibil sau util să cunoaştem, cum ar fi cauza mareelor sau legea perspectivei (*De Beneficiis*, 7, 1, 5 urm.); şi ca Arnobiu care socotea superfluă orice ştiinţă laică.

Evident, nu se exprimă ideile personale ale lui Alberti, ci ale altora. Într-adevăr Poliziano, în scrisoarea dedicatorie din *Trattato dell'Architettura*, îl laudă pe Alberti pentru că şi-a însuşit cele mai puţin cunoscute discipline, şi pentru a fi construit, printre altele, „machinas", „pegmata" (poate decoruri mobile de teatru) şi „automata".

[11] Fragmentul este luat din *Cena delle Ceneri*, p. 26 din ediţia îngrijită de G. Gentile. Citez din nou pe Luciano Anceschi, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, în *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, parte I, Milano, 1959, p. 482.

O referire, dar destul de vagă, s-ar putea găsi în *Corpus Hermeticum* I, tratatele I—12, ediţia A. D. Nock, Paris, 1945, pp. 125—6. „Pentru că omul este o creatură divină pe care nu trebuie să o comparăm cu alte creaturi pămîntene, ci cu fiinţele care stau în cer şi pe care le numim zei. Ba chiar, dacă trebuie să avem curajul de a spune adevărul, omul de fapt ocupă un loc mai înalt decît acela al zeilor sau, cel puţin, puterea sa şi a lor sînt una şi aceeaşi. Într-adevăr nici un zeu din cer nu va lăsa hotarul cerului pentru a coborî pe pămînt; în timp ce omul se ridică chiar pînă la cer, îl măsoară, cunoaşte ceea ce în cer se află sus şi în jos, învaţă totul cu exactitate şi, lucru minunat, nu are nevoie să părăsească pămîntul pentru a se stabili acolo sus, într-atît de departe se întinde puterea lui! Trebuie deci să afirmăm că omul de pe pămînt este un zeu muritor, şi că zeul din cer este un om nemuritor. Toate lucrurile există prin mijlocirea acestei perechi, lumea şi omul; dar toate au fost produse de o singură Fiinţă".

III. RĂDĂCINILE ARHEOLOGICE ALE BASMELOR

[1] Multe din ideile exprimate aici au fost deja prezentate, cu o mai limitată documentare, la *Convegno del Centro di Studi Umanistici* organizat de E. Castelli şi ţinut în septem-

brie 1960 la Oberhofen, lîngă Berna, dedicat temei *Umanesimo ed Esoterismo*. În discuție trebuie să amintesc o intervenție a lui R. Klein, nereprodusă în Acte, și de care voi ține seamă în cursul acestui capitol.

[2] Puțin informativ, din acest punct de vedere, este totuși remarcabilul articol complexiv *Archeologiche scoperte*, din volumul I al *Enciclopedia Universale dell'Arte*, col. 598—615; prea sumară este tratarea descoperirilor și săpăturilor anterioare iluminismului, la care nu se referă nici măcar în bibliografie (unde lipsește de exemplu citatul lui Lanciani). Prea limitat la pictură este grupul eseurilor, de altfel foarte utile, ale lui G. Previtali, *Collezionisti di primitivi nel Settecento*, în *„Paragone"*, 1959, nr. 113, pp. 3—32; *Bottari, Maffei, Muratori e la riscoperta del medioevo artistico italiano*, in „Paragone", nr. 115, pp. 113—114; *La controversia seicentesca sui „primitivi"*, în *„Paragone"*, 1959, nr. 119, pp. 3—28; *Le prime interpretazioni figurate dei „primitivi* in „Paragone", 1960, nr. 121, pp. 15—23.

[3] O constatare analogă a mai fost făcută, la începutul secolului nostru, de Paul Sebillot, în *Le Folklore de France*, IV, Paris, 1907, p. 4. „Deși monumentele din piatră brută, care sînt încă numeroase în țara noastră, își au originea într-o antichitate foarte îndepărtată, ele figurează rar în scrierile anterioare secolului al XIX-lea. Cezar, care desigur a văzut multe din ele și care cu ocazia expediției împotriva veneților, a trecut poate pe la picioarele uriașului de acest fel, marele menhir din Locmariaker, nu le acordă nici o mențiune, și nici geografii greci sau latini care descriu Galia, nu pomenesc nimic. Conciliile și congregațiile care de atîtea ori protestează împotriva cultului pietrelor, nu se referă la acestea decît din punctul de vedere al omagiului care li se datora, și care era adresat fără îndoială, ca în supraviețuirile contemporane, blocurilor naturale ca și simulacrelor rudimentare ale religiilor primitive, în egală măsură.

„Scriitorii din evul mediu, călătorii care vizitează Franța, și înregistrează curiozitățile ei, nu menționează nici ei aceste monumente și nu sîntem niciodată siguri că ar fi vorba de megaliți veritabili. Ele figurează mai des în titlurile de proprietate senioriale sau eclesiastice, pentru rolul lor de pietre de hotar: așa este *Petra quae vertitur* în Berry (secolul al XIII-lea) al cărei nume indică cel puțin o credință populară; așa sînt cele două *lapides erecti*, probabil menhirii din Simandre, care serveau drept hotar regatului Arles. Mult mai tîrziu, în 1530, lucrările de defrișare executate de călugări pe platoul Elves scot la iveală un dolmen, a cărui parte orizontală este adusă pe gheață pînă la biserica lor, pentru a servi de masă pentru altarul principal; piatra verticală din Poitiers este bine cunoscută datorită lui Rabelais.

„Călătorului normand Du Buisson Aubenay (1636) i se datorește desigur mențiunea întru cîtva precisă care cuprinde mai mulți megaliți..."

În Italia cel care a făcut pentru prima oară deosebirea dintre operele de arheologie, și meteoriți, minerale, pietre,

a fost Mercati (1541—1593), intendent al Muzeelor Vaticanului.

[4] Trebuie amintit aici că cea mai mare parte a construcţiilor romanice a fost transformată radical numai în *sei-settecento,* în timp ce adaosurile renascentiste (cînd nu s-a ajuns, evident, la reconstrucţii totale) au fost foarte limitate şi demne de admiraţie: a fost vorba de fapt de capele autonome, adăugate în exterior.

[5] Ideea mi-a fost expusă de S. Waetzoldt, în timpul pregătirii unui eseu pentru *Jahrbuch der Biblioteca Hertziana,* asupra caracterului documentar căpătat de relieful arhitectonic în perioada *cinquecento*-ului roman.

[6] Vezi de exemplu lunga şi angajata introducere la volumul de mici proporţii al lui D. Talbot Rice, asupra *Artei bizantine,* Bologna, 1958, de Enrico Crispolti.

[7] Mai ales în timpul discuţiei asupra imaginilor, de caracter contrareformist, se propune, din mai multe părţi, o reîntoarcere la simplitatea prerafaelită; dar punctul de referire obligatoriu este, mereu, Angelico, sau arta constantiniană.

[8] Sînt fundamentale, chiar şi emendabile şi demne de a fi îmbogăţite în mai multe puncte, cele două cărţi ale lui Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age Fantastique,* Paris, 1955, şi *Réveils et Prodiges, Le Gothique Fantastique,* Paris, 1960

Ar mai trebui amintite cîteva volume şi studii: pentru continuitatea ideilor iraniene, cfr. nota 86. Asupra acestei teme, pregăteşte de cîţiva ani un volum Geza de Francovich, care a făcut din ea obiectul unor cursuri universitare. În ceea ce priveşte lumea islamică, mai mult decît influenţele, au fost studiate monumentele, din zonele de hotar sau de cucerire. Panofski, într-o notă foarte subtilă, p. 125, nr. 27, în „The Burlington Magazine", 1934, LXIV observă că Biblia este plină de „involuntare descrieri de imagini orientale, pe care contribuie să le ţină în viaţă". Dar numai în domeniul astrologiei şi automatelor s-a insistat în mod just asupra capacităţii Islamului de a transmite motive chiar precedente culturilor clasice. Un interes tot mai viu îl inregistrează persistenţele celtice: vezi J. Radot-Valery, *Les influences celtiques dans la sculpture française du XII siècle,* în „Rèvue de l'Art Ancien et Moderne", Paris, 1929; G. Toescher, *Keltisch-germanische Götterbilder an romanischen Kirchen* in „Zeitschrift für Kunstgeschichte," XVI, 1953, pp. 1—42; W. Deonna, *Telesphore et le Genius Cucullatus céltique,* in Latomus, 1955, p. 43 (cfr. şi „Archiv für Religionwissenschaft", XXXVII, 1941—2, pp. 354—6, în legătură cu o reprezentare a zeului celtic Geniscus într-un altar tirolez din secolul XV); A. Grenier, *Manuel d'Archéologie Gallo-Romaine,* IV, 2, *Les monuments des eaux,* Paris, 1960, asupra fîntînilor sacre din Bretania; nu am putut consulta A. Weitnauer, *Keltisches Erbe in Schwaben und Bayern,* in „Verlag für Heimatpflege Kempten", 1961. Asupra unui revival etrusc, A. Chastel, *Art et humanisme à Florence,* Paris, 1959, pp. 63—71. Nu este de neglijat, în sfîrşit, chiar dacă este indicată şi limitată, continuitatea unor teme egiptene, ca

sfinxul (cfr. A. Chastel. *Note sur le Sphinx à la Renaissance* in *Umanesimo e simbolismo, Atti del IV Convegno Internazionale di studi Umanistici*, Padova, 1958, pp. 179—182). Farmecul exercitat în *cinquecento* de această lume îndepărtată este atestat de prezența unui lung capitol, fie și compilatoriu, într-un manuscris inedit al lui Lomazzo pentru care îngrijesc o ediție critică pentru Institutul Național de Studii asupra Renașterii din Florența, contemporan cu ridicarea obeliscurilor romane, întocmită de Fontana.

[9] L. Ghiberti, *I Commentari*, cartea II, ed. Schlosser, Berlin, 1912.

[10] Vezi de exemplu capitolul *Les médaillons du Palais Médicis et la Cornaline de Cosme*, în *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, pp. 45—54, și *passim*.

[11] *Le Moyen Age Fantastique*, citată, pp. 9—53.

[12] *Journées Internationales d'Études d'Art, dans le cadre de l'Exposition Bosch, Goya, et le Frantastique*, Bordeaux, 1957, pp. 8—9.

[13] Vezi un rezumat, din critica lui Moravia, în „L'Espresso", în Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Torino, 1959, p. 281, nota 1.

[14] Și în acest sens este foarte valoroasă cercetarea lui Castelli, ca și teza lui despre demoniac ca fiind a doua față a umanismului de netrecut cu vederea. Cfr. E. Castelli, *Il Demoniaco nell'Arte*, Milano, Firenze, 1952, și traducere franceză, Paris 1958.

[15] În *Enciclopedia Filosofica*, vol. II, Roma-Firenze, 1957, *ad vocem*.

[16] Va surprinde pe foarte mulți faptul că menhirele preistorice din Bretania s-au aflat în centrul, pînă la începutul secolului nostru (și probabil se află încă în zonele mai mărginașe) unor adevărate culte de fecunditate: ca de exemplu jocurile de fete și tinere soții goale care în unele perioade ale anului, se lăsau să alunece pe aceste menhire sau se împerecheau cu ele simbolic prin frecarea organelor genitale. Vîrfurile de săgeți primitive au avut apoi o milenară faimă prin presupusele lor calități apotropaice, împotriva trăsnetului și a diferitor boli etc. încît au ajuns a fi obiecte negociabile, atingînd prețuri foarte ridicate. Cfr. *Il Liber lapidum seu de gemmis* de Marbodo (1035—1123). Împotriva cultului pietrelor, s-au succedat numeroase concilii: au avut loc curioase episoade de creștinizare și de distrugere, dar în genere a prevalat respectul și reverența magică. Cfr. Sébillot, *Le Folklore de France*, 1904, capitolul IV, Paris, 1904 și IV, Paris, 1907; P. Saintyves, *Corpus du Folklore Préhistorique de France et dans les colonies françaises*, III, Paris 1936 (*Le Folklore Préhistorique de la Bretagne*, de G. Guenin); M. Eliade, *Traité d'histoire des Religions*, Paris, 1949, pp. 76—77 și 194—8.

[17] Iată de exemplu informațiile date de folclor asupra inelului: comportă o semnificație (Calvino, *Occhio in fronte*, p. 556) care ajunge să se configureze ca o adevărată sclavie: pune stăpînire în mod fizic pe corp într-atît, încît pentru

ca acesta să se elibereze, e necesar să se recurgă la o amputare (Calvino *Il Fiorentino*, p. 384): alteori protejează și izolează: ne face invizibili, de neatins etc. Inelul, în mic, reproduce simbologia cercului, care concentrează și exclude. Cfr. Stern, *Der Ring im Märchen, in der Novelle, im Drama, im Recht*, Hessische Blätter für Volkskunde, 30 (1931). În obiceiurile populare este socotit ca legătură (verighetă) sau protecție; și așa cum era scos din deget înainte de practicarea incubației în templele grecești, tot astfel este scos de vrăjitoare, înainte de a se unge pentru sabat. Inelul în formă de cerc și spirală este atestat încă din epoca de bronz; o formulă dintr-un papirus egiptean din secolul III recomandă un inel favorabil prosperității, cfr. H. Battke, *Geschichte des Ringes*, 1953, în conformitate dealtfel cu forma de șarpe, frecventă în epoca elenistică. Folosirea ca verighetă a apărut în evul mediu timpuriu.

[18] G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, ed. îngrijită de G. Rua, Bari, 1927, III, 3.

[19] V. Ia. Propp. *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad, de C. Coïsson, Torino, 1949, p. 366. Într-un mit dolgan, fata liberată de erou spune: „Cum te voi putea răsplăti pentru că m-ai salvat? Dacă nu te temi de mine, mă voi strînge în jurul tău de trei ori, și astfel te voi plăti pentru fapta ta bună. Ce putea face acela? Primi. După ce s-a încolăcit de trei ori în jurul lui, șarpele i-a suflat în urechea stîngă." Astfel eroul descoperă limbajul păsărilor și peștilor. Confruntarea... arată că strîngerea șarpelui în jurul gîtului eroului este o formă mai tîrzie de înghițire, din timpurile în care nu se mai admitea că ar mai fi un beneficiu etc. E., *ibidem*, *passim*.

Pentru alte mărturii asupra raportului șarpe-fecunditate, care în basme și în nuvele se desfășoară sub formă de îmbrățișare sau mușcătură sau contact sexual, vezi M. Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, 1949, pp. 150—8 unde este discutat și raportul șarpe-lună.

[20] Ca multe portrete, nici acesta al Simonettei Vespucci nu poate fi înțeles în adevărata sa valoare evocativă fără, cel puțin foarte rapid, a cunoaște viața frumoasei femei, stinsă din viață la o vîrstă fragedă, de ftizie, la 26 aprilie 1476, după ce a devenit amanta lui Giuliano dei Medici și a ținut, timp de șapte ani, un fel de salon artistic și literar. La 28 ianuarie 1475 a avut loc un turnir în onoarea ei; Poliziano l-a elogiat, poate Botticelli s-a servit de ea ca model pentru *Primăvara* sa. Cfr. Portigliotti, *Dame illustri del Rinascimento*, Milano, 1927; și Robert de la Sizeranne, *Les Masques et les Visages à Florence et au Louvre*, Paris, s.a., pp. 17—31.

Despre această pictură, după cîte știu, nu există o altă interpretare decît următoarea, a lui R. Langton Douglas în monografia asupra artistului (*Piero di Cosimo*, Chicago, 1946), p. 73. „Tînăra din pictură pare a fi în întregime vie și liberă de a se mișca în voie, în ciuda faptului că poartă în jurul gîtului un șarpe. Ea își poartă într-adevăr cu indiferență șarpele, deși el reprezintă simbolul bolii care a ucis-o

... chiar și norii din fundal vestesc sfîrșitul ei tragic. Șarpele *înconjoară gîtul delicat al tinerei.* Acest detaliu accentuează faptul că pictura este o elegie, o elegie despre o grațioasă tînără femeie..."

[21] Această simbologie este grafic exprimată în aceiași ani, de exemplu de Prisciano în ms. lat. 466 dell'Estense î.e.n. 52.

[22] Mă gîndesc la Proserpina în baza unei indicații a lui Cartari (p. 45 din ediția din 1556) după care șarpele încolăcit ar fi atributul acestei zeițe, aluziv la împerecherea Proserpinei cu tatăl ei Jupiter (preschimbat în șarpe), din care s-a născut Bacchus în formă de taur. Cartari se servește, ca izvor, de Eusebiu. Dar desigur prevalează aspectul funebru. Și în portretul Simonettei aflăm o simbologie mai degrabă creștină decît una umanistică, legată de literatura religioasă, ca de exemplu *Sermone* 2° al lui Lauretus, în *Syl. Allegor.*, în care șarpele este definit *„typum mortis" propterea quod per Serpentem mors hominibus illata est"*.*

Ideea Simonettei, asimilată zeiței Infernului, este prezentă în legătură cu Giuliano dei Medici, în versiunea lui Sforza Bettini: „se poate spune că a fost al doilea triumf al Morții, fiindcă, într-adevăr, văzînd-o moartă, așa cum era, nu i s-a părut deloc mai puțin suavă și plăcută decît era în timpul vieții". Cfr. Portigliotti, cit., pp. 130—158.

[23] Cfr. Rodolfo Siviero, *Gli ori e le ambre del Museo Nazionale di Napoli*, Florența, 1954, nn. 201—211, tav. 154—167.

[24] Lipsește, după cîte știu, o culegere generală a sensurilor simbolice ale șarpelui, a cărui legendă a fost vastă chiar și pentru legătura lui cu cultul lui Esculap, deci ca protector al bolilor. Cfr. totuși A. Warburg, *A lecture on serpent Ritual*, in „Journal of the Warburg Institute", 1938—39; R. Wittkower, *Eagle and Serpent*, in „Journal of the Warburg Institute", 1938—39; A. A. Barb, *Diva Matrix*, in „Journal of the Warburg Institute", 1953, pp. 192—238.

Șarpele ar putea face aluzie, în unele cazuri, la partea rațională a sufletului omenesc care după moarte părăsește trupul. Cfr. V. Macchioro *Il simbolismo nelle figure sepolcrali romane*, 1908, pp. 103 și urm. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, pp. 395—6.

[25] Karel Sourek, *L'Art populaire en images*, Praga, 1956, tav. 112: Sceptru de primar reprezentînd doi șerpi înlănțuiți, în împrejurimile Opavei (Praga, Museul Etnografic), sec. XIX , unde găsim asociat șarpele cu mărul, simbol milenar al puterii și autorității. Cfr. Percy Ernst Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel , Wanderung und Wandlung eines Herrschaftzeichens von Caesar bis zu Elisabeth II, Ein Beitrag zum „Nachleben" der Antike*, Stuttgart, 1958.

[26] Această teză a fost dezvoltată în special de cercetătorii care au lucrat în Institutul fondat de Von Sydow la Copenhaga. Cfr. nota 88. O atît de extremă arhaicitate apoi, ar putea justifica faptul că în cadrul psihologiei jungheniene,

* „chipul morții" din cauză că prin Șarpe moartea a fost adusă oamenilor. (în limba latină în original).

basmul este socotit ca fiind cea mai autentică oglindă a inconștientului colectiv, acceptînd numai motivele și imaginile investite cu o semnificație generală. Marie-Louise von Franz a ținut la Institutul Jung, în 1949—50, un curs cu titlul *Archetypal Patterns in Fairy Tales*, în care declară:

„Basmele sînt expresia cea mai pură și simplă a proceselor psihice colective inconștiente. Ele reprezintă arhetipurile în forma lor cea mai simplă și pură și cea mai concisă".

[27] M. L. Sjoestedt, *Légendes épiques irlandaises et monnaies gauloises*, in „Etudes Celtiques", I, 1936.

[28] James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, mă servesc de traducerea italiană a lui L. De Bosis, Torino, 1950.

[29] P. Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles, leur origine*. Paris, 1923.

[30] V. Iv. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, mă servesc de traducerea italiană a Clarei Coisson, Torino, 1949.

Volumul lui Propp a avut critici mai curînd severe în Italia (cfr. Paolo Toschi, în *Rappresaglie di studi di Letteratura popolare*, Firenze, 1957, p. 45), totuși felul în care conduce el cercetarea este cel mai apropiat de al meu, și nici lacunele bibliografice, nici limitarea la folclorul rus, nu anulează teza că „povestirea cu zîne nu este o cronică ci un document istoric, un document, anume, în care trăiesc elemente concrete de istorie omenească" (vezi prefața lui G. Cocchiara, la traducerea italiană, p. 17).

[31] Cfr. Giulio Bertoni, *Il Duecento*, in *Storia Letteraria d'Italia*, Milano, 1930, citez din a patra ediție, pp. 188—191.

[32] Vezi D. Carpitella- M. Mila, *Există în Italia un fond de muzică populară independent de tradiția cultă*, în „Notiziario Einaudi", V, 1—2, gennaio-febbraio, 1956, p. 7—10 și volumul lui Carpitella, în curs de retipărire, în editura Einaudi.

[33] Îmi însușesc evident o ipoteză a lui Saintyves: „Tradiția populară nu s-ar putea compara cu un tezaur îngropat; este un flux de bogăție de orice fel, o transmitere fără sfîrșit a mii și mii de născociri umane, de care beneficiază toate popoarele din națiunile civilizate. Lanțul de aur al tradiției nu zace nemișcat într-un scrin sigilat, ci realizează, întocmai ca aștrii, miracolul mișcării perpetue". Citez din G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Torino, 1952, p. 532.

[34] Trecînd cu vederea peste tot ce este legendă hagiografică sau istorică, chiar referitoare la unele monumente deosebite, cum ar fi Coloseul sau monumentul lui Marcus Aurelius, etc., merită să amintim aici că o istorie a arhitecturii care să ignoreze contribuții ca *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo* a lui Graf, ar ajunge să minimalizeze fie acțiunea criticii artei a trecutului, fie capacitatea noastră de a o înțelege ca pe o componentă activă a civilizațiilor succesive: și ar fi, această limitare, în mai multe sensuri, corespondentul exact al restaurărilor, fără milă și barbare, de felul acelora ale lui Viollet-le-Duc.

[35] Numai în anumite momente istorice, basmul, după

 înregistrările primite, reprezintă tematica pe care o cerce-

tăm acum. În zadar s-ar căuta un element simbolic-religios în fabulele lui Esop, cu totul lipsite de orice rațiune magică și emotivă, și care se încheie, de cele mai multe ori cu o morală, cu un elogiu al conformismului. Ele prezintă între altele un remarcabil raționalism, evident și în interpretarea miturilor antice. Cfr. de exemplu a V-a din *Fabulae Novae*. Chiar și cîntecul popular, larg influențat de *giullari* sau de formele culte, rămîne un foarte arid cîmp de exploatat.

În schimb, așa cum a observat R. S. Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York, 1927, poemele cavalerești sînt pline de amintiri, iar, în epoca elenistică, așa-numitele „romane alexandrine", printre care se impune romanul lui Alexandru, plin de profeții, oracole și vise. Mai mult, nu este improbabil ca din acest roman și din scrisoarea apocrifă a lui Alexandru către Olimpia și către Aristotel, să fi derivat unele motive de inspirație chiar pentru basme, cel puțin în versiunea lor mediteraneană: ca, de exemplu, trecerea prin zonele întunecate populate de monștri, uriași, oameni combinați etc.

Cfr. A. Ansfeld, *Der Griechische Alexanderroman*, Leipzig, 1907.

O mare importanță, cel puțin sociologică, ar avea-o un studiu despre tot ceea ce basmul, în schimb, nu acceptă: ca, de exemplu, o mare parte din simbologia sepulcrală romană. Cfr. V. Macchioro, *Il simbolismo nelle figure sepolcrali romane*, 1908.

[36] Sîntem intr-adevăr în plină ambianță a timpului religios, după Eliade: un timp care nu se scurge, ci se întoarce mereu la origini. Cfr. Eliade, *Das Heilige und das Profane, Wom Wesen des Religiösen*, Hamburg, Rowohlt, 1957, p. 40.

[37] Lipsind o ediție sistematică a basmelor italiene și europene, mă bazez pe opere de ansamblu ușor accesibile, și pe exemple dintre cele mai comune și curente, chiar dacă uneori am extins cercetarea pe culegeri originale, în dialect. Vezi deci în genere Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, 6 voll., Copenhaga, 1955—58; Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, 1956; *Leggende del Diavolo*, sub îngrijirea lui Vittorio di Giacomo, Bologna, 1957; G. D'Aronco, *Indice delle fiabe toscane* etc.; Frații Grimm, *Kinder und Hausmärchen*, Leipzig, Reclam, s.d., în special volumul III de note și comentarii; A. N. Afanasjev, *Antiche fiabe russe*, traducere italiană de G. Venturi, Torino, 1953.

[38] Schema indicată aici și care rezumă diferitele aspecte asumate de roata solară, este luată din *Manuel d'Archéologie Prehistorique Celtique et Gallo-Romaine*, II, p. 458, fig. 190, al lui J. Déchelette (Paris, 1913). Am suprimat din schemă semnele în spirală pe care le socot mai degrabă legate de apă, de comun acord cu L. Siret, *Origine et signification du décor spirale*, in „Atti del XV Congrès International d'Anthropogie", Paris, 1931, nr. 465—482. Insistă, pe motive întemeiate, în a diferenția de cel solar simbolismul trăznetului, legat de motivul, larg atestat, al roții de foc (din care derivă rozeta) R. Lefort des Ylouses, *La roue, les swastika et la spirale: symboles antiques du tonnerre et de la foudre*, in „Gazette

des Beaux-Arts", XLV, 1955, pp.5—20 și în „Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres", 1949, pp. 152—5, referindu-se la vizualizarea tunetului ca roată, în foarte multe civilizații, și în culturile celtice în special.

Printre foarte convingătoarele probe adoptate, este numele anglo-saxon al rozetei *fylfot*, care înseamnă „multe picioare". Homer, într-o altă zonă de civilizație, definește trăsnetul, în mod analog, „cu picioarele neobosite". Soarele în schimb era conceput nu ca rotitor, ci ca fiind tras de un car. Există în plus pietre funerare decorate cu o roată, acolo unde au căzut trăsnete. Basmul amintește în mod impresionant aceste tradiții, de exemplu în Grimm, basmul 55 (Tremotino) tradus de Cocchiara, cit. p. 244: „înaintea casei ardea un foc în jurul căruia juca un omuleț foarte caraghios, care striga, sărind într-un picior". S-a observat apoi că motivul zvasticii sau al roții spiraliforme de origine iraniană și derivînd din recenta epocă a fierului, are o puternică tendință de a deveni zoomorfă în provinciile romane; cfr. C. A. Moberg, *Ueber die Dreieckswirbel und andere Ornamentikdetails*, in „*Arsberättelse*", 1956—7, pp. 127—8. Cfr. și J. Baltrušaitis, *Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du Moyen-Age*, in Gazette des Beaux-Arts", 1937, pp. 79—82.

O ulterioară confirmare a raportului trăsnet-rozetă se poate găsi în folclor; a se vedea *Manuel de Folklore Français Contemporain* de Arnold Van Gennep, Paris, 1943, I, 4, p. 1911—28, cu mărturii de focuri în formă de roată, *zünrädle*, de fapt foarte bine cunoscute și în Italia (focurile sf. Ioan), învîrtite cu repeziciune, sau aruncate din vîrful munților, pentru ocrotire împotriva trăsnetelor, și socotite, din izvoare tîrziu-medievale, drept soarele și luna care cad din cer. Mărturiile privesc mai ales Carnia, Tirolul, Alsacia și Lorena. Jocurile de focuri de artificii probabil nu fac decît să elaboreze o asemenea simbologie cosmologică. Muzeul din Bavaria păstrează împletituri de paie, în formă de rozetă, folosite în ziua de 1 februarie. Romburi analoage, dintr-un singur fir, în loc de paie, sînt folosite în Tibet.

[39] Calvino, cit., nr. 43, p. 186.

[40] Asupra „greierilor" din antichitate, vezi W. Binsfeld, *Grylloi*, Köln, 1955, limitînd totuși strict sfera de cercetare la caricatură; asupra răspîndirii lor în evul mediu vezi J. Baltrušaitis, *Le Moyen-Age Fantastique*, op. cit.

[41] Cfr. printre altele, S. Stucchi, „*Têtes-Coupées*" *e la raffigurazione della morte nell'ambiente mediterraneo*, in „Rendiconti Istituto Lombardo", 1950, pp. 119—226; M. Remond, *Les „têtes-coupées" d'Entremont*, în „L'Antiquité classique", XVI, 1947, II, pp. 307—317; P. Lambrechts, *L'exaltation de la tête dans la pensée et dans l'art des Celtes*, Bruges, 1954; F. Benoit, *L'Art Primitive Méditerranéen de la Vallée du Rhône*, 1955, Aix-en-Provence, mai ales pp. 20—24; Anne Ross, *The human head in pagan celtic religion*, in „Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland", 1957—8, pp. 10 și urm. Despre capete portret, cfr. K. M. Kenyon, *Neolithic portrait-skulls from Jericho*, in „Antiquity", XXVII, p. 105—7.

[42] Cartari, 1556, p. 64, derivă numele de „Cilli" de la Mercurius Cillenius, adică din imaginea trunchiată a Zeului, neavînd alt membru decît capul. Tot Cartari la pp. 64—65 spune că grecii îi numeau *Cilli* pe cei cărora li se ciuntea cîte un membru „și-și arătau arta cuvîntului, făceau ceea ce voiau, neavînd nevoie de ajutorul mîinilor, iar cînd le venea lor bine, aveau atîta putere încît să înduplece sufletele oamenilor cum le plăcea și să forțeze pe cei ce-i auzeau să facă tot ce voiau ei". Izvorul antic pe care el se bazează este povestea lui Hermafrodit, „devorat de părinte în afară de cap, care a început să vorbească, prezicînd un mare măcel popoarelor din Etolia". Trebuie să reținem că în folclor, capetele tăiate se introduc cu incredibile capacități de preziceri și amenințări. Funcția lor este într-un fel asociabilă aceleia a capului Medusei, a cărei putere stă în ochi, dar pe care, în mod analog, a dobîndit-o după decapitare. Capetele care vorbesc sînt fără număr în basme și în hagiografie.

[43] Simbologia casei ar merita o mai mare atenție din partea istoricilor arhitecturii. În ceea ce privește funcția simbolică a căminului (vetrei), mă limitez să relatez aici acest fragment din *Sacramentario Gregoriano*, publicat de Muratori, *Liturgia romana vetus*, 2, p. CXLII, relativ la rugăciunea pe care preotul trebuia să o rostească într-o casă în fața vetrei: „Atotputernice și veșnice Părinte, care cu înțelepciunea ta l-ai învățat pe om să alunge din casă frigul prin mijlocirea focului din fața noastră, noi te rugăm ca toți cei ce locuiesc aici sau trec pe aici prin focul Duhului Sfînt, să piardă din inima lor asprimea necredinței". Despre simbologia casei este fundamental Gustav Ränk, *Das System der Raumeinteilung in den Behausungen der nordeurassischen Völker*, Stokholm, 1949; idem, *Die heilige Hinterecke im Hauskult der Völker Nordosteuropas und Nordasiens*, Helsinki, 1949; Mircea Eliade, *Centre du monde, temple et maison*, cu o foarte vastă bibliografie, in *Le Symbolisme cosmique des monuments religieux*, Roma, 1957, pp. 57—82.

[44] Calvino, cit., nr. 78, pp. 393—4.

[45] Calvino, cit., nr. 102, p. 515.

[46] Citez din ediția îngrijită de C. Zavattini, Universale Einaudi, 1961, pp. 15—16.

[47] Reportat de Damascio în *Vita di Isidoro*, Migne, Patr. Gr., 103, col. 1291.

[48] O documentație surprinzătoare se află în Robert Bohme, *Unsterbliche Grillen*, în „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 69, 1954, pp. 49—66.

[49] Carl G. Jung, *La simbolica dello spirito*, traducere italiană de O. Bovero Caporali, Torino, 1959, p. 24 „mai rar, ceea ce reprezintă spiritul sînt *figurile grotești, asemenea piticilor sau animalelor*". Sublinierea aparține textului original.

[50] Tratatul său *Periàpiston istoriōn* este editat de A. Westerman, *Scriptores poetae historici graeci*, Braunschweig, 1843. Datorez indicația lui H. Günter, *Psychologie de la Légende. Introduction à une hagiographie scientifique*, traducere de J. Goffinet, Paris, 1954, p. 15.

[51] Dealtfel, după o ingenioasă ipoteză a lui J. Bérard și A. C. Blanc, *La place des Sirènes dans l'Odyssée et la „Cala delle ossa" du Cap Palinuro*, în „*Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*", LXVI, 1954, pp. 7—12, legenda sirenelor ar fi fost inspirată de existența, în împrejurimile Capului Palinuro, a unei grote vestite pentru abundența straturilor de oase și dinți de animale paleolitice.

[52] O adevărată descoperire arheologică este descrisă, de exemplu, în *La madre schiava*, Calvino, nr. 131, pag. 624:

„Cînd au trecut doi ani de la întîmplarea aceea, înțelese că trebuia să are un cîmp întins pentru a-l semăna cu grîu. Fiii și bătrînul luară o pereche de boi pentru fiecare, și începură să are. În timpul acesta, bătrînului i se opinti vîrful plugului în ceva tare. Deoarece nu reușea singur să-l urnească, chemă pe fiul lui cel mai mare și, trage, trage, văzură că plugul se împiedică într-un inel de fier. Au tras inelul afară și cu el se ridică o piatră mare netedă. Sub ea, era o încăpere. Seara, retrăgîndu-se cu muncitorii acasă, i-au îmbătat bine de tot, iar cînd îi auziră sforăind, bătrînul și cei cinci fii se îndreptară la locul cu piatra, la lumina opaițului. O ridicară, coborîră și găsiră șapte vase pline cu monede de aur".

[53] *Leggende del Diavolo*, cit., p. 86.

După o legendă din Lucca „în palatul Guinigi, în Via della Foca, exista, și există încă, o cloșcă cu doisprezece pui toți albi. În toate serile, la miezul nopții, cînd sună clopotul bisericii, poți auzi cotcodăcind, dar tare, iar puii făcînd piu-piu" (ibidem, p. 190).

[54] Ibidem, p. 103/4.

[55] Ibidem, p. 113.

O legătură cu lumea de dincolo, există și într-o legendă romană, care vorbește de o femeie care purta pe cap într-un coș cloșca cu pui, și care a devenit o coloană de sare, fiindcă ea s-a întors brusc înapoi, auzind un zgomot puternic (întocmai ca soția biblică a lui Loth) (*Leggende del Diavolo*, p. 229).

[56] Idilio Dell'Era, *Leggende toscane*, Padova, 1941, pp. 15-19.

Nu știu însă dacă au fost descoperite astfel de obiecte în mormintele etrusce. Amintirea erudită a lui Porsenna s-a contaminat cu un fond divers.

[57] D'Aronco, *Indice citato*, nr. 122, a.

Și Ripa atribuie spicului semnificația de „abundență" și „veselie" (ed. cit., pp. 2, 19 etc.).

[58] Calvino, cit., pp. 49—50.

[59] Calvino, cit., p. 704.

[60] Datoresc ulterioare precizări despre integritatea obiectului, profesorului Bognetti, căruia îi mulțumesc respectuos.

[61] Gilda Rosa, *Le arti minori dalla conquista longobarda al mille*, în „Storia di Milano", II, *L'Alto Medioevo*, pp. 686—7.

Cultul cloștii este totuși mult mai vechi. Într-adevăr, zeița babiloneză Succoth Benoth era reprezentată ca o cloșcă înconjurată de pui. Ea făcea poate aluzie la Pleiade. Cfr. Gesenius, *Hebr. Wörterbuch*, p. 790, *ad vocem* „Succoth".

Cloșca în chip de ofrandă funebră trebuie desigur deosebită de aceea, mult mai comună, a oului, despre care vezi, printre altele, pentru Etruria, Grecia etc., Martin P. Nilson, *Das Ei im Totenkult der Alten*, in „*Archiv für Religionswissenschaft*", XI, 1907, pp. 530 și urm.; retipărit în Martini P. Nilson, *Opuscula selecta*, I, Lund, 1951, pp. 3—21; F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, pp. 393—4. Maria-Liobav Lechner, ad vocem *Ei*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte IV*, coll. 843—903 cu bibl.

Renașterea și-a amintit de funcția binefăcătoare a cloștii. Iată astfel găina cu 2 pui născuți din fiecare ou, adoptată ca simbol de Fecunditate (Ripa, *Icon.* 197—9).

62 L. Hautecœur, *Mystique et Architecture*, Paris, 1954, p. 288 „Simbolul este mobil; el trece nu numai de la o idee la alta, ci de la o formă la alta".

63 Nautilul se configurează, în același timp, cu cochilia, simbol de renaștere și reînnoire; ca melc, simbol al uterului feminin; și, în sfîrșit, corn al abundenței. Cfr. pentru o bibliografie amănunțită A. A. Barb, *Diva Matrix*, in „Journal of the Warburg Institute", 1953, pp. 193—238.

64 Cloșca pe care o reproduc aici, este opera atelierului lui W. Jamnitzer, din al treilea sfert al secolului XVI, și este executată în parte prin calchieri de pe viu. Cfr. E. Kris, *Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock* I; *Arbeiten in Gold und Silber*, Wien, 1932, tav. 33, fig. 33.

Caracterul htonian al șopîrlei a fost subliniat de V. Macchioro, *Il Simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, f.a., pp. 116—20.

65 Asupra simbolului arborelui vieții am consultat, printre altele, A. J. Wensinck, *Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia*, în *Verhandelingen der Konninkligke Akademie van Wettenschappen*, Amsterdam, 1921, vol. 22, pp. 1—56; Hélène Danthine, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie Occidentale ancienne*, Paris, 1937; H. Bergema, *De Boom des Levens in Schrift en Histoire*, Hilversum, 1938; Nell Parrot, *Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam*, Paris, 1937; G. Widengren, *The King and the Tree of Life in Ancien Near Eastern Religion*, Uppsala, 1951; J. Haberl, *Lebensbaum und Vase auf antiken Denkmälern Österreichs*, in „Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, XLIII, 1956, coll. 241 și urm.

66 Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age Latin*, citez din traducerea franceză a lui Jean Brejoux, Paris, 1956, capitolul X, *Le Paysage Idéal*, pp. 226—247 și mai ales p. 239: în pădurea ideală a poeților nu se găsesc citate mai mult de 13 calități de plante.

Cfr. Max Imdahl, *Baumstellung und Raumwirkung zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Franz von Bloemen* în *Festschrift Martin Wackernagel*, Graz, 1958, pp. 153—184.

[67] Cfr. imensul indice al lui Thompson, care adună numele de animale și de plante din întreaga nuvelistică mondială: observația noastră, desigur, este valabilă numai pentru unele limitate ambiente topografice. Citez din ediția revăzută și amplificată din Copenhaga 1958.

[68] În legătură cu ereziile, despre care posedăm foarte puține cunoștințe, din cauza distrugerii sistematice a monumentelor lor, se poate socoti că ele contribuie în mai multe locuri să mențină vie o simbologie aniconică, bazată pe scheme grafice abstracte. A se vedea Maja Miletic, *I „kristjani" di Bosnia alla luce dei loro monumenti di pietra*, Roma, 1957; și articolul *Ereticali figurazioni* în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IV, col. 802—8, a lui H. L. Hempel.

[69] Cfr. Capitolul VII.

[70] Acest proces este în mod practic la baza întregii iconografii sacre și demoniace. Cfr. paragraful dedicat *Contaminației* în articolul *Iconografia e Iconologia*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, coll. 171—173. Fenomenul a fost studiat cu atenție pentru simbologia zoomorfă, în Orientul Apropiat Antic. Cfr. P. Amiet, *Le symbolisme cosmique du répertoire animalier en Mésopotamie*, in „Revue d'Assyriologie 1956, pp. 113—126. Se citește la p. 124: „Se pare că repertoriul naturalist din timpurile predinastice s-a găsit transpus în epoca dinastică arhaică pe plan cosmic, pentru a simboliza elementele și organizarea lumii prin genii care luptă fără sfîrșit. Acest repertoriu este reflexul unei religii populare, folclorice, lipsită adesea de orice dogmantism precis".

[71] Nimic nu constată, în legătură cu aceasta, Berenson și Anna Banti în monografiile lor asupra maestrului.

[72] Jacopo Da Varazze, *Leggenda aurea*, trad. de C. Lisi, Florența, 1952, p. 477.

[73] Despre Riccio, vezi capitolul următor, nota 3.

[74] *Motif-Index*, citat, *ad. voces*.

[75] *Cumont, Lux Perpetua*, Paris, 1949 p. 25: „Întocmai ca sculpturile, epitafele romane nu lasă nici o îndoială asupra persistenței convingerii că mortul își are reședința în mormînt, „domus aeterna".

[76] Cea mai completă culegere iconografică asupra temei turnului Babel este aceea a lui Helmuth Minkowski, *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel*, Berlin, 1960. Despre destinul medieval și modern al temei templului în piramidă cfr. W. Born, *Spiral Towers in Europa and their Oriental Prototypes*, in „Gazette des Beaux-arts", 1943, II, p. 233—48; C. Picard, *La Tour de Babel: Mythes et réalités*, in „Revue Archéologique", 1955, XLV, pp. 22—224. Amintirile grafice și picturale, chiar la distanță de secole și secole, se mențin relativ fidele realității arheologice, fie și datorită influenței Bibliei.

[77] Asupra *Ziggurat*-ului babilonian, cfr. André Parrot, *Ziggurats et Tour de Babel*, Paris, 1949, vezi și bibliografia amintită de noi la p. 100; C. Picard, *La Tour de Babel: mythes et réalités*, în „Revue Archéol"., XLV, 1955, p. 222—4; *Enciclopedia Universale dell'Arte* ad vocem *Cosmologia e*

Cartografia. Nu am putut consulta H. G. Quaritch Wales, *The Mountain of God. A Study in Early Religious and Kindship*, Londra, 1953.

[78] Citez din Parrot, p. 119.

[79] Cfr. A. Wunsche, *Salomos Thron und Hippodrom. Abbilder des Babylonischen Himmelsbildes*, Leipzig, 1906, p. 5: „Cînd regele voia să se așeze pe prima treaptă, i se înfățișa un herald și striga: „Să nu-ți iei multe femei!". Voia să se așeze pe a doua treaptă, i se înfățișa un herald și striga: „Să nu ții mulți cai!". Voia să se așeze pe a treia treaptă, i se înfățișa un herald și striga: „Să nu îngrămădești prea mult argint și aur!". Voia să se așeze pe a patra treaptă, i se înfățișa un herald și striga: „Să nu nesocotești dreptatea!". Voia să se așeze pe a cincea treaptă, i se înfățișa un herald și striga: „Să nu ții seama de faima unui om!" Voia să se așeze pe a șasea treaptă, i se înfățișa un herald și striga: „Să nu iei mită!". Cînd, în sfîrșit, voia să se așeze pe a șaptea treaptă, auzea cuvintele: „Să știi în fața cui te așezi!" Cfr. și cap. VIII, nota 8.

[80] Herodot, I, 181—3: ne spune într-adevăr că planurile templului lui Zeus de la Belos, ca și treptele tronului, erau colorate în mai multe feluri, corespunzătoare celor șapte planete (Saturn-negru, Jupiter-portocaliu, Marte-roșu, Soare-aur, Venus-alb, Mercur-albastru, Luna-argint).

[81] Calvino, cit., nr. 79, p. 402.

[82] P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles, leur origine (Coutumes primitives et liturgies populaires)*, Paris, 1923, pp. 152—6 și pp. 202—5.

[83] Calvino, cit., nr. 143, p. 693.

[84] Grimm, 65 *(Dognipelo)*, ediția citată, p. 303.

[85] W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein, Studien zur Geschichte der Volksbräuche*, Helsinki, 1938.

[86] Abo Lars-Ivar Ringbom, *Paradisus terrestris*, în „Acta societatis scientiarum fennicae", N. S., I, Helsinki, 1958; Idem, *Graltempel und Paradies, Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter*, Stockholm, 1951.

[87] Cfr. A. Van Gennep, *Le Folklore Préhistorique de l'ancienne Savoye*, în Pierre Saintyves, *Corpus*, citat, pp. 353 și 356; adesea aceste catastrofe pot fi datate cu exactitate.

[88] Teza originii preistorice, mai bine-zis a unei conexiuni cu culturile megalitice ale basmelor, a fost foarte atent dezvoltată, pornindu-se de la teza indogermanică a fraților Grimm, de la W. von Sydow și de la școala lui, mai ales de pe lîngă Institutul Copenhaga. O trecere în revistă a tezelor de bază se găsește în două optime articole, primul al lui Carl Wilhelm von Sydov, *Märchenforschung und Philologie*, în „Universitas", 1949, nr. 9, pp. 1047—58, în care se declară că difuzarea unor teme denotă în unele cazuri o vechime de circa 2500 î.e.n.; al doilea al lui O. Hut, *Märchen und Megalithreligion*, în „Paideuma", I, 1950, pp. 12—22, din care am reluat unele idei asupra tipului de structură a basmului. O. Hut este poate cercetătorul care a ajuns cel mai aproape de înțelegerea schematismelor și

rădăcinilor figurative (munte cu trei trepte, numere avînd o rădăcină cosmologică, în care predomină numărul trei, conexiune cu cultul și nu numai amintire a faptelor culturale), pentru a declara: „basmele își au originea într-o formă de poezie la origine sacră". Teza unei ascendențe megalitice fusese avansată dealtfel, în 1928, în revista „Anthropos" de Heine-Gelder.

[89] Karl Kereny, *Labyrinth-Studien*, în „Albae Vigiliae" X, Zürich, 1950, p. 15. Ciudat de apropiat de tentativa noastră de istoricizare a „schemelor" latente, nu atît în civilizația noastră, cît în artele noastre, este excelentul volum al Anitei Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, 1962, apărut prea tîrziu pentru a fi citat și discutat în aceste pagini, dar care poate constitui o integrare la cercetarea noastră, cu toate că ar fi putut fi chiar un model.

[90] C. Grant Loomis, *White Magic, An Introduction to the Folklore of Christian Legend*, Cambridge, Mass., 1948. Opera este un fel de enciclopedie sistematică asupra magiei antice, intrată în hagiografie, împărțită pe teme, cu un repertoriu de izvoare de peste 50 de pp. Toate studiile lui Grant Loomis prezintă un interes extrem, dar este greu să fie găsite în bibliotecile italiene.

[91] Michelangelo Cagiano de Azevedo, *Saggio sul Labirinto*, în „Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore", LXVII, 1958.

[92] Idem, p. 73. Fiicele regelui erau cele dintîi care se dedicau prostituției sacre. Cfr. *La Regalità sacra. Contributi al tema dell'VIII Congresso Internazionale di Storia delle Religioni*, Leida, 1955, Supliment la „Numen", aprilie 1955. E. O. James, *Le culte de la déesse-mère*, Paris, 1960 (citez din traducerea lui S. M. Guillemin). Zeiței-mame i se conexează probabil seria „Venerelor" paleolitice vopsite în roșu prin aluzie la sîngele dătător de viață și poate destinate a ajuta pe lehuze.

[93] Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, 1952, p. 49; Idem, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, 1949, p. 318.

[94] Teofilo Gallaccini, *L'idea della fortificazione*, Cartea I, ms. Bibliotecii Comunale din Siena (S. IV. 2). În această operă, desigur, Gallaccini se referă la Francesco di Giorgio, concetățeanul său.

[95] Despre sacrificiul în timpul construcției, vezi G. Cocchiara, *Il paese di cuccagna*, Torino, 1956, capitolul III; *Il ponte di Arta, I sacrifici nella letteratura popolare e nella storia del pensiero magico-religioso*, pp. 84—125. După lectura povestirilor inspirate din temă, s-ar părea că tocmai aici fantezia populară ar fi atins cel mai înalt climat dramatic: fie prin amintirea unei importante difuzări a acestei forme de sacrificiu, fie prin legătura marilor arhitecturi militare sau sacre cu conceptul de sublim și deci de tragic.

[96] Unul din exemplele cele mai tipice, cu toată banala ei transcriere literară, este nuvela ladină relativă la prăbușirea castelului din Stettenecke în prăpastia Pincana lîngă Ortisei, din Val Gardena, culeasă de C. F. Wolf, *Il*

Regno dei Fanes, Nuove Leggende delle Dolomiti, Bologna, 1943, pp. 245—276. Pentru a fixa de stîncă prima piatră, arhitectul a jertfit un copil, cu ajutorul unei vrăjitoare. Tînăra soție a castelanului, îndată ce este dusă în castel, visează că aude „venind din temeliile castelului un glas care ajuns încet, încet pe ziduri, pînă la meterezele turnului, se pierde în văzduh; întreg castelul pare că tremură în aceste clipe". Și în toate nopțile cu lună plină, temeliile gem și vorbesc. Pînă ce răzbunarea victimei se împlinește, și castelul se prăbușește.

[97] Despre Automate, vezi c. VIII al acestei cărți și articolul *Automata*, în *Enciclopedia universale dell'Arte*, II, Roma-Venezia, 1958, coll. 246—257. Exemplele grafice redate aici sînt luate din cod. lat. 242 din *Bayerische Staatsbibliotheck* din München al arhitectului Giovanni Fontana, asupra căruia vezi c. VIII al acestei cărți. Că aceste complexe automatisme au fost un numai realizabile, ci și corespunzătoare unor reale necesități practice, este demonstrat de vestita „intrare" în orașul Augusta (Augsburg), construită în 1514, în onoarea împăratului Maximilian, reconstruită în 1614 și distrusă în 1860—3 (datorez aceste date amabilității prof. Lieb, directorul Muzeului orașului). Mecanismele care o făceau să funcționeze sînt ilustrate într-o serie de stampe *ottocentești*, și poarta a fost de mai multe ori descrisă și reprodusă grafic. Ea a interesat mult și pe Montaigne, trad. ital. Milano, 1942, pp. 104—5.

[98] Cfr. A. Chapuis, *Les Automates dans les œuvres d'imagination*, Neuchâtel, 1947.

[99] Este cazul poate al lui Jacquemart de Hesdin, care a putut să-și ia numele de la automate (definite *Jacquemart* după forma cea mai cunoscută a ciocanelor mecanice ce anunță ora, bătînd în clopote) din parcul Hesdin, renumit pentru fîntînile lui însuflețite. Și arta islamică, notează Richard Ettinghausen *(Enciclopedia Universale dell'Arte* II, col. 250) „chiar în automate atinge maximumul său de mimicitate. Figura umană pierde tradiționalul aspect de idol și se prezintă nu numai în mișcare, ci în împrejurări ale vieții cotidiene".

[100] Jurgis Baltrušaitis, *Cosmographie Chrétienne dans l'Art du Moyen-Age*, citez din extrasul care unește articolele apărute în „Gazette des Beaux-Arts" din februarie 1937, octombrie, și decembrie 1938, februarie 1939. În *Conclusion*, pp. 59,60, autorul definește aceste „scheme" ca pe o formă și o tehnică a gîndirii, care determină anumite aspecte ale Evului Mediu, în care sînt traduse printr-o oarecare formă de scriere". Cercetarea a fost reluată în Reveils etc., cit. Un frumos exemplu de exegeză este, privind rozeta Catedralei din Lausanne, acela al lui E. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Berna, 1952; vezi pentru problemă, în general, articolul *Cosmologia e Cartografia*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, col., 841—872, catalogul expoziției despre *Symbolisme Cosmique et Monuments religieux*, ținută la

Muzeul Guimet din Paris, în 1953, și Actele conferinței analoge internaționale, ținute la Ismeo, în aprilie-mai 1955, *Le Symbolisme Cosmique des Monuments religieux*, Roma, 1957. Nu lipsesc, desigur, în basme, indicații cosmologice mai explicite; vestită este întîmplarea, redată și de Grimm, a băiatului care fură luna, și de mai multe ori se fac referiri la lună și la soare care apun în spatele unui munte, pătrunzînd într-o peșteră. Aș spune că prevalează, mai mult decît descrierile, aluziile, ca și cînd povestirea ar fi scrisă cu cheie. În acest sens basmul *Prințului și al Prințesei*, cu cele trei încercări ale sale, trebuie socotit exemplar, citez din Grimm, p. 113.

[101] Observă, în plus, Mircea Eliade, *Images et Symboles*, cit., p. 51: „Avem motive să credem că imaginea celor trei nivele cosmice este foarte arhaică; ea se întîlnește, de exemplu, la pigmeii Semang din peninsula Malaca: în centrul lumii se înalță o stîncă uriașă, Batu Ribn; dedesubt, se află Infernul. Altădată din Batu Ribn se înălța un trunchi de copac spre cer. Infernul, centrul pămîntului și „poarta" cerului se găsesc deci pe același ax, și tocmai prin acest ax se efectua trecerea dintr-o regiune cosmică în alta. Am ezita să credem în autenticitatea acestei teorii cosmologice la pigmeii Semang, dacă nu am fi întemeiați să credem că aceeași teorie era schițată în epoca preistorică." Eliade citează, pe W. Gaerte, *Kosmische Vorstellungen in milde prähistorische Zeit: Erdberg, Himmelsberg, Erdnabel und Weltenströme*, in „Anthropos", IX, 1914, p. 956—979, vezi mai ales A—K. Coomaraswamy, *Jauna Coeli*, in „Zalmoxis", II, pp. 3—51. Numărul trei pare conexat cu cunoașterea a trei aștri: soarele, luna, marte, protectori a trei anotimpuri (tot astfel ca în Homer) și a trei părți din lume. Trebuie să amintim, cum arată Hugo Winckler, *Die Weltanschauung des Alten Orients*, in „Ex Oriente Lux", I, Leipzig, 1905, pp. 1—50, care în baza raportului între anul solar și cel lunar, 360 : 27, a fost fixată valoarea relativă între aur și argint, de 13 1/3 : 1, în vigoare pînă acum cîteva decenii. Și tot astfel valoarea aramei. O confirmare a prezenței lui Marte, în grup, ar putea fi faptul, presupus de G. Dumézil *Horace et les Curiaces*, Paris, 1942, pp. 50—53, că triplicitatea este atestată la aproape toate popoarele indoeuropene, mai ales în mituri sau legende, care par că păstrează amintirea unor inițieri militare.

Sistemul triadic pare instaurat pe la anul 3000 î.e.n. în Orientul Apropiat, și a dat loc succesiv concepției istoriografice a celor trei vîrste, de aur, de argint, de aramă sau bronz.

Numărul trei stă și la baza principalelor formule culturale poetice și narative. Cfr. G. Dumézil, *Triades de calamités et triades de délits à valeur trifonctionnelle chez divers peuples indo-européens*, in „Latomus", XIV, pp. 173—85, și Seppilli, cit. la nota 80.

[102] Asupra muncilor lui Hercule vezi Broomer, *Herakles, Die zwölf Taten des Helden, in Antiker Kunst und Literatur*, Münster-Köln, 1953. Față de cele ale eroului din

basm, cele 12 munci ale lui Hercule se deosebesc printr-un mai puțin rigid schematism de număr (Sofocle citează 6; Euripide 11 sau 12, etc.) și pentru a nu avea o definiție spațială, sau o aluzie cosmologică; și nici nu există în ele o inaintare progresivă, o încercare, mai angajată și mai plină de gravitate. Prezența, totuși, a unor animale care trebuie învinse, demonstrează caracterul sacru.

103 Numărul cinci, dacă ne referim tot la studiul citat al lui Winckler, presupune recunoașterea a cinci planete protectoare, și în mod precis Mercur, Saturn, Jupiter, Venus, Marte, cărora le erau conexate albastrul, negrul, galbenul, albul, roșul. Pentru diferitele serbări astrale, se foloseau veșmintele culorilor respective; și tot astfel pentru ceremoniile dedicate anotimpurilor. Cu adăugirea lunii și a soarelui, cărora le corespundeau aurul și argintul (cfr. nota 79), s-a obținut numărul 7. Astfel rezultatul a fost o totală identificare între aștri, timp, culoare, spațiu, dat fiind sistemul piramidei în nivele, și corpul omenesc, după credința înfluențelor astrale specifice asupra fiecărei părți luate separat. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, caietul nr. VII din *STOIKEIA. Studien zur Geschichte des antiken Weltbildes und der Griechischen Wissenschaft*, publicate de Franz Boll, Leipzig-Berlin, 1925, a demonstrat că și literele alfabetului erau corelate cu o planetă. Formulele magice în care a continuat această legătură, ar putea deci să se dezvolte discursiv, fiind un compendiu în hieroglife al acestora. O mare contribuție în acest sens a fost dată de Kabală. Numărul patru este asociat în schimb fazelor lunare, și împărțirii lunii lunare în patru faze de șapte zile fiecare.

Cultul lui Mitra a difuzat din nou, în toată lumea romană, schema bazată pe numărul șapte. Riturile impuneau trecerea prin 7 trepte, cu asocierea plumb = Saturn, cositor = Venus, bronz = Jupiter, fier = Mercur, aliajul monetar = Marte, argint = Lună, aur = Soare. Cfr. Eliade, *Traité*, op. cit., pp. 98—9. Sîntem, după cum se vede, foarte aproape de sistemul alchimist (izvorul pe care se bazează Eliade este Origene, *Contra Celsum*, VI, 22).

104 Cred că un studiu asupra sistemului de repartiție, ținînd seamă de toate concomitențele culturale, ar putea fi de un mare interes. Informațiile de care m-am servit nu permit să se tragă nici o concluzie sigură cronologică și topografică asupra originii unor motive; dar nu se poate spune că o cercetare sistematică nu ar putea să le localizeze în timp și în spațiu. Ea totuși iese complet în afara intereselor mele.

105 E de-ajuns să ne referim la R. Wittkower, *Arhitectural principles in the Age of Humanism*, Londra, 2 ed., 1952.

106 Discul cu un punct în mijloc corespunde semnului hieroglific egiptean al Regelui Soare Ra, cfr. E. R. Goodenough, citat, V, pp. 62 și urm. Discul tăiat în patru părți indică cosmosul cu cele patru puncte care îl încadrează.

Această simbologie, în afara faptului că se conexează cu edificiile cu plan circular , a avut o dezvoltare importantă în jocurile de circ și în construcțiile concepute pentru

a le primi. La Constantinopole, jocurile erau organizate pe anotimpuri; fiecare tur realizat în cursă, simboliza drumul soarelui, tras, după imaginaţia timpului, de cai; pista curbată semnifica cercul anului, arena reprezenta pămîntul înconjurat de mare. Cfr. A. Merlin, şi L. Poinsot, *Factions du Cirque et Saisons sur des mosaïques de Tunisie*, în „Mélanges Ch. Picard", Paris, 1949, pp. 732—745, cu o amplă bibliografie. Şi împărţirea în sferturi de cerc a oraşelor, ca Bagdadul, construit după un plan circular de Al Mansur, 762, şi planul lor se supun aceleiaşi simbologii. Cfr. W. Muller, *Kreis und Kreuz. Untersuchungen zur sakralen Siedlung bei Italikern und Germanen*, Berlin 1938. Despre roată ca simbol solar celtic, în afară de nota 38, cfr. H. Gainoz, *Le dieu gaulois du soleil*, în „Revue Archéologique", 1884, II, pp. 73—77, 136—491, 1885, I, pp. 179—203; 364—371; 1885, II, pp. 16—26, 167—191, 319—20; şi Pierre Lambrechts, *Contributions à l'étude des divinités céltiques*, Bruges, 1942, pp. 71 şi urm.

[107] Zigzagul este cel mai vechi semn hieroglific egiptean care indică apa; poate avea aceeaşi semnificaţie pe vasele neolitice, pentru care constituia un ornament. Spirala apare într-un relief asirian aflat în Muzeul Vaticanului; şi este foarte răspîndită în epoca bronzului: în Europa Centrală din 1750 pînă în 1400 î.e.n. Este posibil ca labirintul la început să fi reprezentat oceanul cosmic.

[108] Cfr. W. Deonna, *Sol et Lune. Histoire d'un thème iconographique* în „Revue de l'Histoire des Religions", 1946, CXXXII, pp. 5—47; 1947—8, CXXXIII, pp. 49—102. Steaua cu opt colţuri pare, în schimb, după Winckler, articol citat, să derive din Venus.

[109] E de ajuns să trimitem la Louis Hautecœur, *Mystique et Architecture, Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954, şi la E. Baldwin Smith. *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, N. J., 1956.

[110] Principiul asocierii între suveran şi zeu, prin care cel dintîi capătă atribute de putere cosmică, este exprimat, printre altele, de proverbul asirian: „Omul este umbra lui Dumnezeu, şi sclavul este umbra unui om, dar regele este oglinda lui Dumnezeu" (cfr. W. G. Lambert, *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford, 1960, p. 282). Pentru raportul rege-soare, vezi notele de la capitolul VIII şi R. Labat, *Le caractère religieux de la royauté assyro-babylonienne*, Paris, 1939. Emblemele imperiale au dat loc unei vaste bibliografii, care îi confirmă continuitatea insistentă de-a lungul secolelor.

Cfr. A. Alföldi, *Hasta-Summa Imperii*, în „American Journal of Archaeology", LXIII, 1959; F. Focke, *Szepter und Krummstab. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung* în „Festgabe Alois Fuchs", Paderborn 1950; Percy Ernst Schramm, *Herrschaftzeichen und Staatsymbolik*, în *Monumenta Germaniae Historica*, vol. XIII, 1—3, 1954—6; şi de acelaşi *Sphaira, Globus, Reichsapfel, Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II, Ein Beitrag zum „Nachleben" der Antike*, Stuttgart, 1958.

Trebuie remarcat că aceste atribute apar toate în emblematica renascentistă, cu multă insistenţă (cfr. Guy de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'Art profane*, 1450—1600, Genève, 1959), şi că sînt unul din principalele ingrediente ale „disguised Symbolism", studiat de Ingvar Bergström, în arta devoţională flamandă: cfr. *Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still Life*, in „The Burlington Magazine", XCVII, 1955, pp. 303—8 şi *On Religions Symbols* in *European Portraiture of the XV*th *and XVI*th *Centuries*, în „Umanesimo e simbolismo", cit. p. 335—343. Este inutil să mai spunem că originea acestei simbologii este cultă; şi că basmul nu face decît să reflecte idei uneori elaborate pe plan filosofic. Probabil miraculoasele procese de graviditate datorate înghiţirii unei seminţe, sînt legate de teza, neoplatonică, după care sufletele ar fi concepute în formă sferică (Crisippos, fr. 815, *Schol, in Homerum*).

Vezi, de pildă, gravura lui M. Merian (1618).

[111] A. Kircher, *Mundus subterraneus*, I, 1678, p. 170.

Scila şi Caribda sînt reprezentate ca nişte spirale încă din catedrala din Hereford, din 1280.

[112] Cfr. T. Gallaccini, *Sopra i porti di mare*, ms. al Bibliotecii Comunale din Siena (L, IV, 3). Pentru spirală, în *Cinquecento*, trebuie amintit minunatul taler al lui Giulio Romano cu triumful lui Neptun, în jurul căruia roiesc peşti, broaşte ţestoase şi alte animale marine, cfr. F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, 1958.

[113] E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Haga, 1954.

[114] Despre planul oval, cfr. W. Lotz, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, in „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VII, 1955, pp. 7—99.

[115] Această carenţă de imediată sugestibilitate se poate observa, în ciuda calităţii arhitectului, în biserica S. Andrea del Quirinale a lui Bernini şi în Rotonda din Ariccia, în timp ce evocarea simbolică este foarte eficace în porticul de la San Pietro, în cupola bisericii San Carlo alle Quattro Fontane a lui Borromini, sau în extraordinara aulă a sanctuarului din Vicoforte, lîngă Mondovì, unde converg amplele dimensiuni şi jocul ritmic al elementelor arhitectonice şi ferestrele rotunde. Părerea este desigur personală, dar poate arăta că, într-o operă de artă, nu este de ajuns ca schema să determine eficacitatea componentei simbolice, ci este necesară o coerentă organizare şi elaborare a ansamblului.

[116] Acest simbol a fost mai ales studiat în raport cu Iccana pe lemn din Brera a lui Piero della Francesca. Este de ajuns să cităm aici pe Millar Meiss, *Ovum struthionis, Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altar Piece*, in *Studies in Art and Literatur for Belle Da Costa Greene*, Princeton, 1954, pp. 92—101 şi *Addendum ovologicum*, in „Art Bulletin", XXXVI, 1954, 221—2.

[117] Copacul cosmic a dat loc unor diferite manifestări, încă vii în Europa: ca şi copacul abundenţei, el poate fi asociat cu „Irminsul"; tot astfel se poate spune despre Pomul de Crăciun, despre care Grabar a dat o magistrală analiză în *Quelques observations sur le décor de l'église de Qaartamin*,

în „Cahiers Archéologiques", VIII, 1956, pp. 83—91 (pp. 89 şi urm.). Cfr. printre altele, K. Spiess, *Die Herkunft des Lebensbaum-Motives in der Europäischen Volkskunst*, în „Mitteilungen Gesellschaft", Viena, V, 1952—3.

[118] G. Basile, traducere de Benedetto Croce, Bari, 1925, ziua III, basmul 5°. În friulanul *Vis al Mariei* se vorbeşte direct de „piunt del sant Chiaveli"; citez din Toschi, recenzie la Propp, în *Rappresaglia di Studi di Letteratura Popolare*, Florenţa, 1957, pp. 45 şi urm.

[119] Cristalul a exercitat, cum vom vedea şi în continuare, o atracţie enormă. Două sînt tradiţiile care se încrucişează: una de origine preclasică, care a avut un destin fericit în şamanism (cfr. M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951, pp. 113—36); a doua, neoplatonică, atestată de scrieri ermetice şi legată poate de simbologia oglinzii.

[120] Cfr. P. Villari, *Leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia*, Pisa, 1856; Bruno Nardi, în „Nuova Antologia", iulie 1955, şi Enrico Cerulli, cfr. nota următoare. Nu am putut să-l consult pe A. Palacio, *La escatologia en la Divina Comedia*, Madrid, 1942.

[121] Mă servesc de Enrico Cerulli, *Il „Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, 1949. Legendara călătorie a lui Mahomed a intrat în literatura occidentală, graţie traducătorului Bonaventura da Siena (1264), activ la Curtea Castiliei pe lîngă regele Alfonso il Savio.

[122] *Ibidem*, 192, 193 şi 197.

[123] Migne, *Patr. Lat.*, 77, coll. 384/5.

[124] G. Cocchiara, *Il Ponte di Arta e i sacrifici di costruzione*, în „Annali del Museo Pitré", I, 1950, pp. 38—81, mai ales p. 39.

[125] M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951, pp. 357 şi urm.; H. S. Nyberg, *Die Religionen des Alten Iran*, Leipzig, 1938, pp. 180—6.

Podul este simbolic asimilabil în acest caz cu poarta care însemna în epoca babiloniană, trecerea de la o stare la alta. Cfr. W. G. Lambert, *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford, 1960.

Din studiile lui Eliade se constată că procesul aventuros al basmelor este extrem de asemănător iniţierii şamanilor, în timpul căreia „novicele întîlneşte mai multe figuri divine (Stăpîna apelor, Stăpînul Infernului, Stăpîna Animalelor), înainte de a fi condus de ghizii săi animale, în centrul lumii, pe vîrful Muntelui cosmic, unde se află copacul Lumii şi Stăpînul Universului. Muntele cosmic este reprezentat, de către Mongoli şi Calmuci, ca o piramidă cu 3 sau 4 nivele; de către Tătarii siberieni cu 7 nivele".

[126] P. Jensen, *Die Kosmologie der Babylonier*, Strassburg, 1890.

[127] M. T. Barrelet, *Taureaux et symbolique solaire*, în „Revue d'Assyriologie". 1954, pp. 16—17; P. Amiet, *Le symbolisme cosmique du répertoire animalier en Mésopotamie*, în „Revue d'Assyriologie", 1956, pp. 113—26.

[127bis] Cfr. tav. XI din *Cristianesimo e Ragion di Stato. L'umanesimo e il demoniaco nell'arte*. Actele celui de al II-lea Congresso Internazionale di Studi umanistici, sub îngrijirea lui E. Castelli, 1952.

[128] Cellini, *Autobiografia*, 1, I, c. I.

[129] Despre omul sălbatec — balaurul din basme — există o vastă bibliografie, dar nici o operă iconografică de ansamblu suficient de amplă. Totuși vezi R. Bernheimer, *Wild Men in the middle Ages, A study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, Mass., 1952; F. Neri, *La maschera del selvaggio*, in *Letteratura e leggende*, Torino, 1951, pp. 158 urm.; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955, unde este dezvoltată teza originii diabolice a măștilor, susținută și de Fausto Nicolini, *Vita di Arlecchino*, Milano, Napoli, 1958; vezi totuși, pentru o origine teatrală, Geo Widengren, *Harlekintracht und Mönchskulte, Clownhut und Derwischmütze. Eine Gesellschafts, Religions und Trachtgeschichtliche Studie*, in „Orientalia Suecana", II, 2—4, 1953, pp. 41 și urm.

Cfr. în *Morgante Maggiore*, al lui Luigi Pulci, V, 39:

El avea un cap ce părea de urs
păros și sălbatec; și dinții ca ghiarele
cu care ar putea mușca și o piatră;
limba-i era plină de solzi, ca și gîtul;
un ochi îl avea pe piept la mijlocul bustului
și părea de foc, cît două palme și mai bine;
barba toată zbîrlită, ca și părul;
ochii asemenea celui de àsin;
brațele lungi pline de păr și neobișnuite
ca și pieptul și corpul;
avea unghii la picioare și mîini
că nu purta încălțări pe uscat,
ci gol și desculț, latră ca un cîine;
nu s-a văzut niciodată un monstru ca acesta:
și în mîini purta o mare bîtă de scoruș
arsă toată și neagră ca un corb.

Omul sălbatec este și astăzi reprezentat, în diferite travestiri, în barometrele cu figurine, în baza unei presupuse atracții a lui pentru timpul urît. Cfr. Inghilfredo Siciliano, *Propugnatore*, II, 11, p. 295:

Omul sălbatec e făcut astfel de natură,
că plînge cînd este timpul frumos;
și totuși furtuna îl sperie.

Legătura între Hercule, omul sălbatec (recunoscută de Bernheimer, p. 101), Adam și Sf. Cristofor, este bazată pe recurgerea foarte precisă la atributul bîtei. Originea părului bogat trebuie căutată, poate, în pielea de leu a lui Hercule.

[130] Etimologia Arlecchino din Herculinus, a fost propusă, convingător, de Nicolini, *Storia di Arlecchino*, Napoli, 1957.

[131] Giuseppina Fumagalli, *Gli „omini salvatichi" di Leonardo*, în „Raccolta Vinciana", XVIII, 1960, pp. 129—157.

[132] Pentru raportul între om și femeia sălbatecă, și Adam și Eva, cfr. ilustrarea acelor *Heures à l'Usage de Rome*, din 1497 (inc. 335 al Royal Library din Malta), reprodus la p.

406 al *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954. Asocierea lui Adam al lui Pollajolo cu omul sălbatec poate fi dovedită de desenele lui Hans Holbein şi de reproducerea unei fresce la Kleinbasel, din 1563: cfr. E. Major, *Hans Holbein Scheibenriss mit dem Wilden Mann*, in „Zeitschrift für Schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte" 1964, pp. 116—8, tav. 35. Omul sălbatec, ca prim stadiu al omenirii, urmat, în ordinea socială ,de săraci, de meşteşugari şi de domni, este reprezentat în patru miniaturi ale lui Bourdichon, din 1490 circa, la *Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, din Paris.

[133] Despre procesul prin care de la o ornamentaţie simbolică se trece la o ornamentaţie avînd numai o funcţie ludică, sau ludic interpretată, cfr. comunicarea mea la a doua Întîlnire a Centrului de Studii Umaniste pe tema „demitizării", Roma, 1962.

[134] W. Deonna, *Les croyances religieuses de la Genève antérieure au Christianisme*, in „Bulletin de l'Institut National Genevois", 1917, pp. 333—41, 353—374 *passim.*; id., *Survivances ornementales dans le mobilier suisse*, in „Archives Suisses des Traditions populaires", 1917, pp. 185—89; id., *Rosaces Chrétiennes*, in „Archives Suisses des Traditions populaires", 1920, p. 110; ib., *Rosaces et entrelaces*, *ibidem*, 1924, pp. 81—90. *La vie millénaire de quelques motifs décoratifs*, în „Geneva", VII, 1929, p. 167. Rozetele pătrund în Grecia şi în Italia în secolele VIII şi VII î.e.n. şi par a fi de origine asiriană (se găsesc într-adevăr în Palatul lui Assurbanipal). Cfr. E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, I, Stuttgart, 1931, pp. 123 şi 127. O întrebuinţare foarte asemănătoare aceleia a artei populare, pentru a ne putea gîndi la o derivare directă, se întîlneşte în osuarele de lemn şi de piatră, folosite în Palestina în primele două secole î.e.n., dar continuate pînă cel puţin în secolul III e.n. După E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, 1953, I, paginile 115—116, ar indica izvorul vieţii divine în termeni astrali sau solari. Vezi, pentru exemple, mai ales volumul III, pp. 199—222. Mai reprezentau şi un simbol de fecunditate în afară de cel escatologic, aşa cum arată obiceiul care dura încă în secolul XVIII în Germania, la evrei, în ziua următoare consumării căsătoriei, de a se merge la sinagogă şi de a se vărsa un pahar plin cu vin (aluziv la sînge) pe o rosetă fixată sau zugrăvită pe perete, aşa cum ne este transmis de un desen al lui Bodenschatz (ibidem, p. 157). Ca simboluri de fecunditate, poate asociate cu Venus, steaua cu opt colţuri, este deci natural să apară pe lăzile nupţiale, destinate să păstreze zestrea miresei. Ele au şi fost adoptate în inventare liturgice, aşa cum este cutia smălţuită, operă din Limoges, din secolele XII—XIII, din *Musée d'Art et d'Histoire* din Bruxelles. Exemple analoage de continuitate s-ar putea multiplica la infinit: cele mai impresionante poate sînt ofrandele puse în sanctuarele care reprezintă membre omeneşti, şi executate cu o tehnică identică de milenii. Dar desigur continuitatea este şi mai puternică în schemele decorative. Nu există nici o deosebire esenţială între ornamentele tîrzii ro-

mane din Germania Centrală și arta populară lituaniană sau a zonelor limitrofe (cfr. Marija Gimbuta, *Ancient Symbolism in Lithuanian Folk Art*, in „America Folklore Society", 1958).

În epoca tîrziu-romană pare să fi avut loc o reluare a unei tematici mult mai antice. Într-adevăr cercurile mici, cu un vîrf sau o sferă la mijloc, foarte vechi și care vor fi larg răspîndite în arta populară a sculpturii, au avut poate un moment de largă difuzare în antichitatea tîrzie; cfr. capacul de os al unei casete de la Muzeul din Heilbronn, găsit într-un mormînt din secolul V/VI, reprodus în Reallexikon, II, 1948, col. 201. În unele regiuni izolate a fost posibil să întîlnim o continuitate neîntreruptă din protoistorie. Cfr. P. Laviosa Zambotti, *Elementi figurativi protostorici nell'arte popolare alto atesina* in „Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni popolari", Trento, 1934 (Roma, 1936), pp. 211—19; și, chiar mai bine, C. M. Mayr, *Alcune relazioni dell'arte popolare alto atesina e l'arte preistorica*, ibidem, pp. 221—224 (de necontestat este continuitatea de tipul carului în formă de coș, de cărucior, a podoabelor pentru cap în formă de mitră, etc. sau a măștilor în formă de mitră etc.).

O continuitate, iconografică în genere, se constată acolo unde rămîne neschimbată funcția (chiar dacă inconștientă). Folclorul, în privința aceasta, este un fel de istorie nu numai artistică, ci și religioasă și socială etc. pietrificată. Un exemplu, foarte frumos, este confruntarea pe drept propusă de Paolo Toschi, in *Arte popolare italiana*, Roma, 1960, figurile 427, 8, 9, dintre acele „ballerine" reprezentate pe bărcile venețiene și din provincia Catania, și dansatoarele biblice din corurile davidice din *Topografia cristiana* a lui Cosma Indicopleuste (foaia 63) cfr. de Tolnay, *The Music of the Universe*, in „Journal of the Walters Art Galery", IV, 1943, p. 97. Ideea dansatoarei a dus la travestiri, adică la asocieri cu saltimbancele sau dansatoarele moderne, dar a persistat neschimbat motivul vălului întins între mîini, care justifică, drept alegorie a vînturilor, imaginea bărcii cu pînze, și ipostatizează semnificația cosmologică esențială în reprezentarea codicelui antic tîrziu. Adică, în timp ce amănuntele se schimbă, motivul central rămîne constant riguros.

135 Unele unelte decorate par a avea un raport poetic simbolic cu viața familiară: ca jugul, atribuit Junonei și rămas mereu un simbol al legăturii conjugale, și de aceea tocmai, adesea, atîrnat în interiorul casei; vîrtelnița, emblemă poate a roții soartei; furca de tors asociată cu parcele, și mai ales cu scurgerea vieții. *Frumoasa adormită în pădure* își datorează moartea aparentă tocmai faptului că s-a înțepat cu vîrful furcii de tors.

136 Nu există, de altfel, multă diversitate între această tematică și cea cultă, studiată de iconologie. Vezi de exemplu în legătură cu acvila, simbol ceresc și solar, R. Wittkower, *Eagle and Serpent*, in „Journal of the Warburg Institute", 1938—9, pp. 293—325. Tema unui „raptus" divin, exemplificat de acvilă, dezvoltată în Sumeria de Nord, este curentă în basme (cfr. Calvino, p. 407 și 639); și a avut o difuzare

foarte fericită în lumea occidentală — cred chiar că stă la baza iconografiei *Fecioarei Născătoare* —. Cfr. M. P. Amiet, *L'Aigle dans l'Art et la Religion de la Mésopotamie archaïque*, in „Musées de France", octombrie 1950, pp. 200—206. Despre şarpe, cfr. A. Warburg, *A lecture on serpent Ritual*, in „Journal of the Warburg Institute", 1938—9, pp. 277—92 (originea populară trebuie căutată poate în cultul şarpelui lui Asclepios).

137 Coliere de cochilii se găsesc încă din neoliticul european şi în succesiva epocă a bronzului. Ele erau comercializate chiar la mii de kilometri de mare, ceea ce denotă preţuirea lor deosebită, presupunîndu-se că din motive magice. Despre simbologia escatologică marină, vezi A. A. Barb, „Diva Matrix", in „Journal of the Warburg Institute", 1953, pp. 193—238.

138 Despre oglindă şi valoarea ei magică, în arta cultă, vezi G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels, Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951.

139 Cartea IV, capitolul 59. Vezi şi C. Naselli, *Le Maschere lignee della Val d'Aosta*, in „Relazioni e comunicazioni al XXXI congresso storico subalpino", II, Deputazione subalpina di Storia Patria Torino, 1959. Despre mască vezi capitolul VII, nota 37 şi urm., şi pentru renaştere André Chastel, *Masque, mascarade, mascaron*, in „Le Masque", catalog al expoziţiei organizată la Muzeul Guimet din Paris între decembrie 1959 şi mai 1960. Editions des Musées Nationaux, Paris, 1959, pp. 87—93. Totuşi în expoziţie, documentarea măştilor populare era foarte limitată: exemplare minunate se găsesc mai ales la Basel, Bolzano, Hellbrunn, Innsbruck, München, Stuttgart şi în genere în toate principalele muzee dedicate tradiţiilor populare, cu deosebire în secţiile dedicate arcului alpin, Jugoslaviei etc.

140 Despre carnaval, vezi vasta bibliografie din *Enciclopedia dello Spettacolo, ad vocem.*

141 Trebuie să amintim, printre altele, că organizarea serbărilor de carnaval era rezervată în special Tineretii *(Juventus)*, adică clanurilor masculine, şi avea un fond mai mult decît tradiţional ritual, esoteric. Despre serbările italiene, vom avea curînd un volum de ansamblu, foarte documentat, al lui A. Marabottini.

142 Lipseşte o largă discuţie teoretică asupra problemei, pe de o parte; pe de alta, o culegere regională realizată cu seriozitate istoriografică. Dar vezi articolul *Folk Art* în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, ediţia americană, al lui Cocchiara, şi Antonio Buttita, *Introduzione storico-bibliografica allo studio dell'arte popolare*, in „Annali della Facoltà di Magistero di Palermo", 1959, I; (citez din extras). Despre evaluarea concretă a materialului ajuns la noi şi produs şi azi, în timp ce Buttita, în magnificul şi foarte recentul volum despre *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo, 1961, insistă asupra vitalităţii autonome şi capacităţii de reînnoire; Lanfranco Franzoni, *Sculture popolari veronesi*, in „Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", Veneţia, 1957, pp. 227—258; G. Barioli şi B. Fracasso, *Antiche sculture della*

Valle del Chiampo, Vicenza, 8—18 septembrie, 1960, au dat alte confirmări despre degenerarea din aspectul cult, prezentat de cel popular chiar dacă orientat într-un sens foarte precis. Despre arta populară, vezi recent o serie de eseuri, a mai multor autori, strînse și îngrijite de A. M. Levi, în numerele 39/40 a „Centrului Social", 1961[1].

[143] Adică regiunile devenite „provinciale" după invenția marelui oraș și a drumurilor carosabile.

[144] M. Eliade, *Images et Symboles*, Paris, 1952, p. 222.

[145] Una din trecerile în revistă cele mai vaste este aceea a lui H. Günter, *Psychologie de la Légende*, Freiburg in Br., 1949, citez din traducerea lui J. Goffinet, Paris, 1954. Ar fi foarte utile studii asupra efectivei consistențe a păgînismului în mediul de la țară și în zonele de hotar europene în timpul renașterii, persistență care pare a sta la baza, după Conciliul din Trento, unor masive intervenții de creștinare, ca aceea care a dus la construirea Calvarelor bretone; cunosc, de exemplu, în ceea ce privește arta, volumul lui Fritz Saxl, *Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, III- Darstellungen der Weltenkönigs-Idee*, în *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, II, XVI, 1923, mai ales pp. 103—21. K. Weitzmann, *The Survival of Mythological Representations in early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XIV, pp. 45—69. F. Saxl, *Continuity and Variations in the Meaning of Images*, în *Lectures*, Londra, 1957; Marija Gimbuta, *Ancient Symbolism in Lithuanian Folk Art, American Folklore Society*, 1958, unde se arată persistența, în a doua jumătate a secolului XV, în Lituania, a cultului soarelui, stelelor, lunei, focului, apei, șerpilor și broaștelor. Avem încă în 1630 și în 1639 decrete împotriva adorării de plante, mărăcini, pietre etc. Este evident că situația Lituaniei trebuia să se repete de-a lungul întregei linii orientale, dînd loc, probabil, la infiltrații în regiunile creștinate.

Pentru acțiunea antipăgînă mai recentă, cfr. relativ la transformarea serbării Sf-Ioan în Sardinia, Vittorio Lanternari, *La politica culturale della chiesa nelle campagne*, în „Società", XI, februarie 1955; vezi în plus bibliografia, foarte îngrijită, a lui Jan Bialostocki la articolul *Iconografia* in *Enciclopedia Universale dell'arte*, VII.

[146] E. Panofsky, *Dürer and Classical Antiquity*, retipărit în *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y., pp. 256—65 (*Classical Antiquity ant the Middle Ages*: *„Elios Pantokrator" „and Sol Iustitiae"*).

[147] Mă refer la *Dialogurile* inedite ale lui Lomazzo, pentru care trebuie să îngrijesc o ediție critică pentru *Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento* , din Florența.

[148] Leonardo, de asemenea, poate fi proba cea mai evidentă, date fiind și exegezele magnifice făcute de Giuseppina Fumagalli, în mai multe locuri. Cfr. mai ales *Esoterismo di Leonardo*, in *Leonardo ieri ed oggi*, Pisa, 1959, 1149—62 și în *Atti del V Congresso di studi sul Rinascimento*, Florența, 1956, pp. 111—47. Drept o contraprobă a tezelor Giuseppi-

nei Fumagalli, raportez aici comentariul lui D. Frey, *Uomo, Demone e Dio*, in „Archivio di Filosofia", 1953, *La Filosofia dell'Arte sacra*, p. 123.

„Este caracteristic acestei auto-exaltări pentru posibilitățile teoretice și tehnice, faptul că Leonardo, în două locuri din Codice Atlantico, calculează că prin transmiterea cu ajutorul unor roți dințate s-ar obține o viteză și o căldură atît de mari încît „soarele va apărea nemișcat și rece"; că studiile lui meteorologice se transformă în viziuni de potop universal, că observațiile lui geologico-topografice se concretizează în descrieri și desene de peisaje fantastice, cu cel mai înalt munte de pe globul pămîntesc, care își întinde departe pe pămînt umbrele, că cercetările sale anatomico-zoologice se referă și la creația unui animal fabulos compus din membre disparate de animale (acel *animalaccio* de care vorbește Vasari), în sfîrșit la o atitudine de creator în chip de imitator al lui Dumnezeu".

[149] Cfr. A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, 1923, pp. 271 și 282. De altfel încă din 1445 Poggio Bracciolini îi scria lui Fazio: „În fiecare zi, ca un nou locuitor, rămîn uimit într-o mare admirație pentru atîtea lucruri și adesea îmi recreez sufletul la vederea acelor clădiri despre care oamenii simpli spun că au fost create de demoni, din cauza faptului că ei au o minte redusă". Scrisoare reluată din Walser, Poggius Florentinus, in „Inedita", nr. 2, p. 428.

Cesare D'Onofrio a cules un vast material de arhivă asupra comorilor ascunse la Roma, din 1500 pînă în 1700; cercetarea lor era îngăduită numai printr-un act autograf pontifical sau o autorizație oficială a conservatorilor Capitoliului.

[150] În afară de studiile conduse de mine, fac referiri și la A. Chastel, *Un épisode du symbolisme urbaine au XV-ème siècle: Florence et Rome, cités de Dieu*, in „Urbanisme et Architecture" *(Miscellanea Lavedan)*, 1954, pp. 75—80, pe care regret că nu am citat-o la timpul său, cu atît mai mult cu cît este o confirmare a tezelor mele. Omiterea este regretabilă mai ales din cauza prieteniei care mă leagă de ani de zile de Chastel.

Despre legenda lui Solomon, în evul mediu și în Renaștere, vezi K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, Leipzig, 1914, pp. 58—59.

IV. BASMUL ÎN RENAȘTERE

[1] Este redusă bibliografia asupra lui Piero di Cosimo: monografiile lui F. Knapp, Halle, 1899 sau a lui R. Langton Douglas, Chicago, 1946, aproape nu iau în considerație aspectul examinat.

[2] Cfr. Vasari, *Vite*, ed. Milanesi, IV, 135—6.

[3] Andrea Riccio (1470—1532) era de origine trentină; și aceasta poate explica în parte rădăcina sa populară; chiar vrăjitoria era deosebit de răspîndită în regiunea lui natală. El a fost prieten cu Gaurico și cu alți filosofi pado-

vani. Lipsește o monografie modernă asupra lui. Cfr. deocamdată L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Viena, 1921; L. Planiscig, *A. Riccio*, Wien, 1927; A. Rigoni, *Testamenti di tre scultori del Cinquecento*, in „Archivio Veneto", 1938, pp. 86—106; T. Pignatti, *Gli inizi di A. Riccio*, in „Arte Veneta", 1953, pp. 25—38. Cît despre datarea operelor naturaliste, teracote și bronzuri, care sînt socotite din epoca de tinerețe a acestuia de către Pignatti, cu oarecare nesiguranță aderăm la o ipoteză de tinerețe, chiar în baza unor posibile raporturi cu gravurile lui Jacopo dei Barbari, de situat probabil la limita între *quattrocento* și *cinquecento* (datare de asemenea nesigură). Trebuie să observăm totuși că influența iconografică a stampelor se poate exercita chiar și la un oarecare timp după publicarea lor. „Tagliaboschi" este în legătură cu *Kalendrier des Bergers* din 1491, din Paris. Alegoria „Foamei" depinde, de asemenea, de xilografia celei de a VIII-a cărți a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, după ediția venețiană din 1497. Cfr. R. Enking, *A. Riccio und seine Quellen*, in „Jahrbuch der Preuss, Kunstsammlungen", 1941, pp. 77—107. În plus în cadrul plasticii venețiene, s-ar părea mai logică din punct de vedere istoric, trecerea de la un naturalism de descendență donatelliană și de la un expresionism inspirat din stampele lui Mantegna, la clasicismul cinquecentesc, decît invers.

4 Vezi capitolul IX și primele note din acesta.

5 *Vite*, ed. Milanesi, IV, pp. 142—3.

6 Să-mi fie îngăduit să subliniez extraordinara frumusețe a imaginii, care arată în ce fel Vasari, cu toată stima externă pentru demnitate și canoanele artei oficiale, cu totul nefaste în marile lui ornamentații picturale, este, în intimitate, mai legat sufletește și mai comprehensiv, decît toți artiștii rebeli. O stratigrafie a lui Vasari este aceea, citată, a lui J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, și Idem, *La domestication de l'ésoterisme dans l'œuvre de Vasari*, in „Umanesimo ed esoterismo, Atti del V Convegno internazionale di Studi Umanistici", Padova, 1960, pp. 345—370.

7 Se pot colaționa cu folos, la notele lui Vasari, paginile autobiografice ale lui Pontormo. Cfr. ediția *Jurnalului intim*, sub îngrijirea lui E. Cecchi, Florența, 1956.

8 Un tabel comparativ, foarte convingător, se află în H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, Berlin, 1953, tabelul 9, fig. 35—38. Cea mai bună tratare de ansamblu a Elenismului este poate aceea a lui Achille Adriani, în al IV-lea volum al E.U.A., Roma, 1958, col. 648— 757; cu bibliografie.

9 Asupra lui Leonardo antirenascentist este posibil, pentru moment, să citām numai o bibliografie de cercetări și contribuții izolate, cele mai multe intermitente și periferice. Dar tendința criticii pare îndreptată spre o mai adecvată evaluare a acestui aspect, pe măsură ce se rafinează înțelegerea desenelor, și se îmbunătățește cunoașterea cadrului său. Cfr. studiile citate mai sus ale Giuseppinei Fumagalli, pline de însemnări în acest sens, ca *Leonardo ieri e oggi*, Pisa,

1959; şi *Gli „omini salvatichi"* *di Leonardo*, în „Raccolta Vinciana", XVIII, 1960, preludiu la un studiu mai amplu. Adaug, între paranteze, că Vasari, ca totdeauna înzestrat cu antene sensibile, schiţase cu o mare siguranţă portretul lui Leonardo ca om al antirenaşterii, descriind camera lui plină de „şopîrle, guşteri, şerpi, fluturi, lăcuste, lilieci" ca să poată scoate din astfel de modele „un animal foarte oribil şi înfricoşător care să otrăvească cu suflarea şi să aprindă tot aerul din jur; l-a făcut să iasă dintr-o piatră întunecată şi fărîmiţată, vărsînd otravă din gura deschisă, foc din ochi şi fum din nas"; sau cînd se referă la nenumăratele lucruri nebuneşti realizate de el, din intestine umflate, din ceară, din oglinzi; sau cînd îl descrie pregătit să elibereze păsări din colivii, la tîrg, sau filosofînd despre lucrurile naturale etc. Toate acestea, dealtfel, atestate de scrierile înseşi ale lui Leonardo, deşi fragmentare cum sînt acum: vezi descrierea potopului, a monstrului marin, a peşterii, a uriaşului, sau fictiva legătură cu Diodario di Soria despre extraordinarele evenimente fizice din Caucaz. Cfr. într-adevăr în ediţia îngrijită de Augusto Marinoni, *Scritti Letterari* Milano, 1 ed., 1952, pp. 172—197; şi Joseph Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna, 1958.

[10] Vezi capitolul următor, nota 57. Jacopo dei Barbari continuă să fie în centrul studiilor asupra raporturilor între pictura germană şi cea flamandă, şi renaşterea veneţiană; lipseşte totuşi o monografie care să adune sistematic constatările făcute ici şi colo în legătură cu influenţa exercitată de el nu numai asupra lui Dürer, ci şi asupra lui Cranach, asupra lui Grünewald etc. etc. Un repertoriu al gravurilor se află în Luigi Servolini, *Jacopo dei Barbari*, Padova, 1944.

[11] Pictura a fost restaurată cu ocazia expoziţiei lui Giorgione şi a discipolilor lui Giorgione, Veneţia, 1955, cfr. fişa 89 a *Catalogului*, sub îngrijirea lui Pietro Zampetti.

[12] Acest proces a fost examinat, foarte recent, în raport cu situaţia culturală şi mai ales în raport cu noua concepţie despre natură, de către George Weise, *Vitalismo animismo e panpsichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento*, în „Critica d'Arte", 1959, 36, pp. 375—397, şi 1960, 38, pp. 85—96. Citez de la pp. 385—6.

[13] Din Saitta, *Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel Rinascimento*, vol. I, Bologna, 1949, pp. 537 şi urm.

[14] Eugenio Garin, *Magia e Astrologia nel Rinascimento*, in „Medioevo e Rinascimento", Bari, 1954, p. 158. Cfr. şi E. Garin, *Considerazioni sulla magia nel Rinascimento*, in „L'Umanesimo e il demoniaco nell'arte, Atti dell II Congresso Internazionale di Studi Umanistici", 1953, pp. 215—224.

[15] Pe drept cuvînt F. Chabod, în excelentul său capitol asupra *Renaşterii* în *Questioni di Storia Moderna* sub îngrijirea lui Ettore Rota, Milano, 1974, comentează astfel (p. 90): „Orizontul fizic, amplificat în mare măsură, care dă oamenilor din *cinquecento* mîndria de a cunoaşte mai mult decît s-a cunoscut vreodată... doboară dogma superiorităţii anti-

cilor..., ba chiar încep să se pună pe acelaşi nivel marile opere publice romane şi drumurile construite de poporul Incas în Peru, Panteonul sau celelalte construcţii romane şi templele din India sau de pe coasta Africii Orientale; pînă şi legile şi instituţiile romanilor şi ale popoarelor abia cunoscute. Dacă cele două mari drumuri construite de incaşii din Peru sînt de „pus înaintea celor egiptene şi romane" (Botero, *Relazioni universali*, partea întîi, volumul II, cartea III), legile incaşilor pentru repartiţia pămînturilor par să depăşească cu mult şi împărţirile terenurilor făcute de Licurg, şi legile agrare ale romanilor (*ibidem*, volumul II, cartea IV) şi limba popoarelor din Mecioacan pare preferabilă (ce afirmaţie!) latinei (*ibidem*, partea I, vol. II, cartea II). Şi începe să se profileze mitul Chinei — atît de scump apoi iluminismului *settecentesc*; al Chinei, model de organizare, despre care se spune că „nu este un regat sau o stăpînire, antică sau modernă, mai bine reglementată" (*ibidem*, partea I, cartea III). Ceea ce duce la o completă transformare a unuia din conceptele cele mai caracteristice ale Renaşterii, care reluase din acest punct de vedere complet tradiţia greco-romană, repudiind pe cea medievală: conceptul anume de „barbar"... acum însuşit pentru a arăta numai pe cei ce trăiesc în afara „raţiunii drepte", şi deci investit cu o valoare pur raţională şi nu istoric determinată şi fixă (Botero, *Relazioni universali*, partea IV, cartea III)". Istoria acestei întîlniri, şi criza care urmează şi durează şi azi este amplu ilustrată în toate cercurile culturale, de Giuseppe Cocchiara, *L'Eterno Selvaggio*, Milano, 1961. În ceea ce priveşte derivările monstruoase, în afara scrierilor lui Baltrušaitis, citate, cfr. R. Wittkower, *Miracolous Birds*, in „Journal of the Warburg Institute", I, 1937—38, pp. 253 şi urm. Idem, *Marvels of the East*, in „Journal of the Warburg and Countauld Institutes", V, 1942, pp. 191, şi urm. Idem, *Marco Polo and the pictorial Tradition of the Marvels of the East*, in „Oriente Poliano", Roma, *Istituto italiano per il medio ed estremo Oriente*, Roma, 1957, pp. 155 şi urm. Despre *Paesi leggendari*, vezi micul volum al lui René Thévenin, traducere italiană, Milano, 1960. Cel mai vast repertoriu ilustrativ relativ la descoperirile ştiinţifice din *cinquecento* şi *seicento* pe care îl cunosc este acela constituit de seria de volume miscelanee pentru timpurile lor, luxos editate, *L'Uomo e la Terra* şi *Universo e Umanità* publicate de Vallardi (traduse din germană la începutul acestui secol).

Încă în mare parte inexplorată este seria de desene, gravuri şi alte documente relative la civilizaţiile extraeuropene, care s-a difuzat în '500 în Europa: cfr. O. Benesch, *The Orient as a Source of Inspiration of the Graphic Art of the Renaissance*, in *Festschrift Friedrich Winkler* Berlin, 1959, pp. 242—53.

[16] Jurgis Baltrušaitis, *Monstres et emblèmes. Une survivance du Moyen Age aux XVI^e et XVII^e siècles*, in *Médecine de France*, 1953, XXXIX, pp. 17—30.

Motivul „episcopului peşte" care reiese a fi fost foarte scump celor din *cinquecento*, reprezintă una din cele mai

surprinzătoare reluări iconografice ale unei teme foarte vechi, fără medieri intermediare demonstrate deocamdată, sau cunoscute de mine. Personaje poate sacerdotale, travestite în pește găsim într-adevăr în enormul bazin dreptunghiular din 704—680 î.e.n., provenind din Marele Templu din Assur, și păstrat acum în *Pergamon Museum* din Berlinul de Est.

Trebuie amintit că s-a cunoscut totdeauna faptul că zeul filistenilor era reprezentat printr-o statuie umană cu o mare coadă de pește.

Asupra acestui fapt și a altora, vezi, de asemenea util, Edmond Valton, *Les Monstres dans l'art*, Paris, 1905, foarte mult ilustrat.

[17] În *Réveils et Prodiges — Le Gothique Fantastique*, Paris, 1960, pp. 260 și urm.

Unul din cele mai celebre și vechi eșantioane ilustrate de monștri este pagina 135, xilografiată, din *Libro della Natura* a lui Corrado di Megenberg, din 1350 circa, după ediția din Augsberg din 1475 (se poate vedea reprodus, printre altele, în Schramm, 3, tabela 61).

Trebuie totuși menționat că textul ilustrațiilor are un caracter absolut naturalist. Editurile din *cinquecento* au cultivat în exclusivitate aceste interese, pentru a le numi astfel, de literatură științifico-fantastică.

[18] Olahus Magnus (Olaf Stor) episcop de Uppsala, a murit la Roma în 1568. A sa *Historia de gentibus septentrionalibus*, a fost publicată la Roma, în 1555 și tradusă la Veneția, în 1565. Olahus a îngrijit de asemenea tipărirea volumului *Historia... de omnibus Gothorum Suconumque regibus* scris de călugărul Giovanni, Roma, 1554, carte pe care am consultat-o în ediția pe care o posedă Biblioteca Angelica.

[19] Despre Wunderkammern cfr. nota 23.

[28] Fac aluzie, cu jocul de cuvinte, la vestitul eseu al lui George Weise, *Maniera und pellegrino: zwei Lieblingsworte der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*, in „*Romanistisches Jahrbuch*", 3, 1950, pp. 321—403. În polemică cu Hocke, recent, Weise relua distincția (în art. cit., „Critica d'Arte", 38).

[21] Trebuie amintit, într-adevăr, că Renașterea este și perioada triumfului demoniacului, fie prin bogăția fie prin dramatismul reprezentărilor Satanei și ale infernului, și în genere a tematicii escatologice. Despre acest lucru amintesc A. Tenenti, *Il senso della morte nel Rinascimento*, Torino, 1958, Enrico Castelli, *Il Demoniaco nell'arte*, Florența, 1952, traducere franceză, Paris, 1958, actele Congresului Internațional de Studii umaniste dedicate temei *Cristianesimo e Ragion di Stato* (cu comunicări de L. Baldass, A. Chastel, W. Fraenger, P. Francastel, D. Frey, E. Garin, R. Hahnloser, P. Halm, H. Haug, C. Linfert, V. Mariani, A. Peltzer, C. R. Piccinato, H. Sedlmayr, E. Castelli).

Vezi, pentru prima viziune totală și mondială a problemei, articolul *Demoniche figurazioni* în *Enciclopedia* *Universale dell'Arte*, IV, Roma, 1958, coll. 261—289, cu

contribuţiile lui D. Sabbatucci, S. Bosticco, G. Garbini, Franz de Ruyt, G. Widengren, W. Funke, G. Tucci, W. Staude, H. Weigert, A. Buttitta, M. Praz etc.

[22] Baltrušaitis, citat la nota 19: „Cărţile Emblemelor care, după Alciat (1531) se limitau mai ales la subiecte antichizante ale Renaşterii au lărgit de cîtva timp imagistica lor căutînd lucrurile originale în repertoriile cele mai diferite, dar fantastice şi fabuloase în primul rînd. Astfel „Emblemata secularia“ (1596—1611—1623—1627) a lui Jean Theodor de Bry... reia un mare număr de compoziţii ale lui Breugel, dîndu-le drept rebusuri... În lucrarea sa despre embleme (Paris, 1684), Ménestrier vede pretutindeni semne ascunse: fabulele celor vechi, atributele zeilor, lumea întreagă sînt simboluri, dar mai întîi monştri fantastici, dintre care cea mai mare parte împrumutaţi din fondurile Lycosthènes-Paré-Aldrovandi“. Autorul, după ce a comentat faptul că, prin aceste cărţi ştiinţifice, „un ev mediu monstruos s-a restabilit în ziua următoare evului mediu şi se dezvoltă pentru a reveni către unul din conceptele sale originare“, conchide: „Printr-un destin curios, numai Italia, cea mai rebelă acestor combinaţii, contribuie la această ultimă trezire a evului mediu prin excesele formelor şi prin speculaţiile baroce“.

Studii recente au arătat că, tocmai din emblematica încă în climat romantic, se naşte monstruozitatea capriciilor lui Goya.

[23] Pentru Italia, cfr. F. Borroni, *Il Cicognara, Bibliografia dell'archeologia classica e dell'Arte italiana*, Florenţa, 1957, II, 1, de la nr. 1 la nr. 1366, pentru colecţii. Dar rămîne absolut fundamental vechiul studiu al lui Julius Von Schlosser, *Die Kunst-und Wunderkammern der Spät-Renaissance*, Leipzig, 1908; în genere. Este în curs de publicare un eseu pentru Italia al lui L. Salerno (în *Miscellanea in onore di Mario Salmi*).

Sînt accesibile şi acele *Kunstkammern* din castelul din Ambras, în parte renovate (cfr. A. Ilg şi W. Boeheim, *Das Kunstkammer Schloss Ambras in Tirol*, Viena, 1882) şi aceea din Dresda, Grünes Gewölbe, de reconstrucţie *settecentescă* dar care datează de pe vremea lui August I — (principe elector al Saxoniei şi rege al Apoloniei, 1526—1586 n. tr.) — şi s-a reconstruit acum în mod desăvîrşit.

Pentru o informare rapidă de ansamblu, cfr. şi capitolul despre Habsburgi, în Francis Henry Taylor, *Artisti principi mercanti*, trad. de L. Salerno, Torino, 1954.

[24] Atanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, II, Amsterdam, 1678, p. 95.

El citează, ca izvoare folosite despre balauri, pe Elianus, Olahus Magnus, Pausanias, Plinius şi alţi hagiografi.

„În anul 1660, în luna noiembrie, în Lavinium, un oarecare roman, pe cînd se ducea la vînătoare în bălţile de pe ţărmul mării, a fost întîmpinat de un dragon de o dimensiune mai mare decît cea a unui vultur, pe care l-a luat drept o pasăre zburătoare; el a slobozit asupra lui o săgeată care i-a rănit aripa atît de mult încît pasărea s-a prăbuşit pe dată

într-o prăpastie, dar el crezînd că se va răzbuna pe duşman, a fost asaltat de fapt de acesta, şi de aceea a slobozit o altă săgeată cu un mare vuiet, încît l-a doborît pe loc pe dragon, definitiv, la pămînt. Dar fie din cauza scurgerii puternice de sînge, fie din cauza unui miros prea rău, cînd s-a întors acasă a murit în aceeaşi noapte, avînd în tot corpul o otravă verde. Cînd întregul oraş a aflat de această întîmplare nemaipomenită şi de toate cele în legătură cu cel ce murise astfel, cineva mînat de o curiozitate cu totul ieşită din comun, s-a dus la locul luptei şi l-a găsut pe dragon putrezit; iar dacă totuşi celui care a venit de la faţa locului i s-a tăgăduit adevărul celor povestite, mai ales că el a adus cu sine capul dragonului, despre care vă relatez eu acum, să ştiţi că şi mie totul mi-a fost povestit de către prea învăţatul Hieronimus Lancia de la Muzeul Cardinalului Barberini, intendent, şi eu am examinat cu mare atenţie acest caz şi am ajuns la concluzia că este vorba într-adevăr de capul dragonului, o specie de balaur cu un maxilar dublu; era de două ori mai mare, şi contrar locului de baştină, era monstruos, conceput din picioare cartilaginoase aidoma gîştelor şi toate aceste lucruri pot fi privite în muzeul meu".

Despre Kircher vezi şi P. Rossi, *Le origini della pansofia e il lullismo del secolo XVII*, în *Umanesimo ed Esoterismo, Atti del V Convegno Internazionale di studi umanistici*, Oberhofen, 1960.

[25] „Drago barberini" a fost reprodus în Faber, *Animalia mexicana*, Roma, 1628; vezi reproducerea respectivă în studiul lui Hafer, *Miscellanea Panofsky*, Princeton, 1961, tabela 8ι.

[26] Ori, după Salmi, de pe un desen de Paolo Uccello.

[27] Cfr. în afară de Baltrušaitis, R. Wittkower, *Marvels of the East*, in „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", V, 1942, pp. 191 şi urm.; idem, *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East*, în „Oriente Poliano", Roma, 1957, pp. 155—172, unde printre altele se arată îndelungata prevalenţă a tradiţiei literare asupra experienţelor înseşi directe. Izvoarele cele mai directe sînt Rabano Mauro, Isidoro di Sevillia, Solino şi Pliniu, din care a fost alcătuit un codice chiar bogat ilustrat, pînă la primele tabele xilografiate, avînd acest subiect, din *Libro della Natura* al lui Corrado di Megenberg (1475). Aceleaşi figuri monstruoase se găsesc în hărţile geografice.

În ceea ce priveşte monstruosul geografic, trebuie amintită concepţia lumii ca simbol al păcatului, reprezentată, printre alţii, de Opicinus de Canistris (1296—1350); cfr. R. G. Salomon, *A newly discovered Manuscript of Opicinus de Canistris*, în „Journal of the Warburg Institute", 1953, p. 45.

[28] Despre Boem, confruntă nota şi fragmentul în apendice, pp. 490—492.

[29] Cfr. capitolul III, nota 38.

[30] Agricola, *De Animalibus subterraneis*, Basel, 1561, pp. 482—3. El îi socoteşte pe troglodiţi printre animalele care trăiesc noaptea sau, cînd şi cînd, sub pămînt. Socot

necesar să reproduc lungul citat, dealtfel foarte uşor de înțeles şi în latină: *„iar în rîndul acestora sînt socotiți oamenii* care au coborît din peşteri şi care din această cauză au fost numiți troglodiți: unii dintre aceştia intră în peşteri pentru a evita căldura, cum sînt cei care locuiesc în Africa, la Marea Roşie, precum neamurile sirtice; alţii din cauza frigului, cum sînt cei ce locuiesc în Asia, dincolo de muntele Caucaz, într-o cîmpie aşezată înspre părţile nordice, precum şi neamurile sirtice şi oamenii pădurilor din Scandia, care au fost jefuiţi pe timp de noapte de către corăbierii din regiunea Scricsinnia: pe aceştia ei îi alungă cu ruguri aprinse. Chiar şi în Armenia Mare, după cum scrie Xenofon, un excelent scriitor, există locuinţe subterane, a căror intrare, asemenea unui butoi, este îngustă, iar în partea de jos mai largă; intrările pentru vite sînt nişte şanţuri, iar oamenii coboară pe trepte. Ba chiar şi în zilele noastre, pescari din insula Tenedos folosesc pereţii peşterilor drept locuinţe: aşa cum făcea odinioară tîlharul Cacus, folosindu-se de spelunca dintre colina Aventinului şi saline. Partea care acoperea grozăviile lui, era inaccesibilă razelor soarelui; aşa cum era Sybilla din Cumae în acea celebră peşteră de lîngă Averno, vestită mai degrabă printr-o lucrare în mozaic decît cunoscută prin profeţii. Si Circe, cea vestită prin descîntecele ei, locuia tot într-o peşteră, după cum o cîntă Homer. Chiar şi la Seduni, pe cursul rîului Sittus, în satul Bremiza, a fost tăiată în stîncă, fără nici o bîrnă şi formată din trunchi de copaci, o întreagă aşezare, adică un templu, dormitoare, camere de tot felul, bucătărie, pivniţă pentru vinuri. Tot astfel în munţii înalţi sînt văzute bolţi subterane, aşa cum este cea din Alpi, numită Covolum, la care nu pot să se urce nici călăreţi, nici pedeştri, ci numai în momentul cînd oamenii sînt atraşi de aceasta, ajung acolo; tot astfel este peştera care există în prăpastia siciliană, nu departe de muntele Erycinos, legată de promontoriul Drepanum, printr-un mic pod, singurul pe care se ajunge acolo: peştera care se află în Saxonia, între Blancheburgum şi Halberstadum; peştera care se găseşte în Turingia, între Vimaria şi Blanchenhaina aproape de satul Mellingum; numele acesteia este vechiul Reinesteinum; plecînd de la Vimaria, se întinde de la ea şi pînă la Pufhardum, o distanţă de patru mii de paşi: în prezent aceasta este lipsită în ambele părţi de locuitori; tot astfel are săpat în stîncă cîte un templu deasupra căruia locuitorii au construit un post de observaţie, singurul accesibil vederii. Acesta are aspectul unei carapace şi ca însemn o suliţă rotundă aşezată în mijloc: toate celelalte sînt construite în unghiuri.

„Însuşi muntele Saxonicus este prăpăstios din orice parte l-ai privi în afară de aceea pe care te urci; pe platoul acestuia se înalţă domoală o colină foarte înaltă, înconjurată de o groapă adîncă şi lată: din partea nisipoasă şi destul de roşiatică a acestei coline, a fost construită o cetăţuie care are multe ferestre, şi chiar la poalele acestui munte se află încăperi subterane laolaltă cu grajdurile cailor.

Această cetățuie a dat naștere unei enigme, folosită de Saxoni și turingienii

Spune de cine, pe pămînt, a fost înălțată o cetate pe al cărei acoperiș pot rătăci în voie o mie de oi?

Grajdurile cailor de la Hoenstein, a cărui cetățuie este la Misena, dincolo de Alba, sînt săpate tot în stîncă. Și șanțurile subterane de la Praeneste sînt menționate în inscripții; în una dintre ele, a fost asediat Caius Marius, și tot în ea ucis. Acest lucru apare și din scrierile autorilor comici, și anume felul cum femeile grecilor care făceau în public averi, fiind curtezane, au locuit în încăperi subterane: ei dau chiar și numele lor.

Și pe destrăbălatul care se afla pe pămînt, Terentius îl socotește mijlocitorul acestora. Astfel de încăperi au existat și la Roma, mai ales pe drumul ce mergea la Circus Maximus, încăperi care serveau drept naumachii, și în cartierul Suburra, și în cartierul Summaenianus și Thuscus; ba mai mult, la Roma au existat și altare subterane, ale lui Ditus, precum și templul subteran al lui Consus; și citim că cei vechi au săpat pentru zeii infernali încăperi subpămîntene precum și cămăruțe pentru nimfe. Chiar și în unele orașe maritime ale Germaniei, cum ar fi la prusieni Dantischi; și la Saxoni Lubeci, o mare parte a poporului locuia sub pămînt, în carapace deasupra cărora se înălțau case mărețe, locuite de stăpîni. În același fel și iepurele, vulpea, castorul, lutra, jderul, ca și alte animale locuiesc sub pămînt în caverne, dar ies la suprafață pentru a-și procura hrana chiar și în timpul iernii".

Dr. Justus Miller Hofstede, pe baza ediției comentate a volumului *De re metallica* a lui Agricola, pentru care *De Animalibus Subterraneis*, editat în 1549, a constituit în continuare un apendice (aici la pp. 515—516) sub îngrijirea lui Carl Schiffner, și publicat de „Agricola-Gesellshaft", de la *Deutsches Museum*, Berlin, 1928, îmi comunică, cu o remarcabilă amabilitate, următoarele date:

Sedunum sau *tractus Sittensis* este indentificabil cu *Sion* sau *Sitten* metropolă din cantonul Vallese, și *Bremisa pagus* cu *Bramois* sau *Brämis* din valea Rhonului în același canton elvețian. *Covolum* se numește astăzi *Covolo* sau *Kofel* și era la început o fortăreață într-o grotă săpată într-un perete vertical de stîncă, situat în valea rîului Brenta, în provincia Vicența, patru chilometri distanță de granița cu Tirolul. Kofel era un important castel de frontieră.

Blancheburgum este micul oraș *Blankenburg*; *Halberstadum* este *Halberstadt*, ambele în Saxonia. *Blanchenhaina* este micul oraș *Blankenhain*, *Vimaria* este *Weimar*, *Mellingum* este *Mellingen*, sat lîngă Weimar în Turingia, și chiar și *Blankenhain* se află în apropiere de Weimar. Între Blankenburg și Halbenstadt exista o fortăreață de stîncă, și tot astfel între Weimar și Blankenstein, lîngă Mellingen. Prima, în Saxonia, se numea Reinstein sau Regenstein, acel Reinesteinum al lui Agricola, a doua, Turingia, se afla lîngă satul Buchfart, numit de Agricola Pufhardum. În sfîrșit Hoensteinum, *arx Misenae trans Albam*, este identificabil cu caste-

lul Hohnstein, în regiunea Meissen din Saxonia, dincolo de Elba.

Regiunea Scricsinnia este, se pare, Finlanda sau Laponia; Drepano este Taranto; Dantischi este Danzig.

[31] Indicațiile lui Agricola asupra troglodiților par foarte verosimile. Totuși locuințe de tip troglodit, după părerea mea, nu mai există în Germania.

[32] Reproduc aici și acest fragment de la p. 128 din *Mundi subterranei*, tom. II, Amsterdam, 1678, p. 120:

„În anul 1659, în timp ce vizitam Hetruria, mi s-a întîmplat să trec la un moment dat prin cîmpul Viterbensis pentru a examina o livadă oarecare din care ieșeau pretutindeni fumuri continui. Eu, ca unul care era uimit în fața unui asemenea spectacol, credeam că acolo se află niște gropi sulfuroase; l-am întrebat, așadar, pe tovarășul meu să-mi spună de ce se răspîndeau fumurile în felul acesta; el, rîzînd pe sub mustață, a răspuns: aceste fumuri pe care le vezi nu sînt evaporări ale pămîntului ci sînt fumurile care își găsesc în aceste locuri gurile lor de ieșire din căminele locuințelor subterane; și pe dată îmi arătă puțin mai încolo intrarea prin care se putea păși în numitele cripte. Am intrat, dar nu am găsit criptele dispuse în mod asemănător celor ale troglodiților din Melita, deoarece dormitoarele, scaunele, toate încăperile erau săpate în piatră vie și erau cu mult mai mari decît ale celor din Melita; căci era vorba de un sat subteran, pe care ei îl numesc *Meonianum*, aflat sub jurisdicția marelui principe Camillus Pamphilus. Deasupra se vedea o biserică; indigenii își dedicau întregul lor timp, agriculturii".

[33] Impresionant, de asemenea, chiar dacă este datorat unor rațiuni practice, asincronismul între descoperirile geografice sau astronomice, și înregistrarea lor pe atlasurile geografice. Cfr. Walter Oakeshott, *Some Classical and Medieval Ideas in Renaissance Cosmography*, in Fritz Saxl, *A Volume of Memorial Essays from his Friend in England*, 1957, pp. 245—60. În general problema fusese deja tratată de D. Olscki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Firenze, 1937.

[34] Cfr. Eugenio D'Ors, *La Mythologie classique, une constante de l'histoire*, în *Cristianesimo e ragion di stato, Atti del II Congresso Internazionale di Studi umanistici*, sub îngrijirea lui Enrico Castelli, pp. 115—6. „Pentru frivolitatea istoricilor, umanismul Renașterii nu a fost la început decît o aventură a cărturarilor; apoi o modă printre artiști. În realitate este vorba de ceva mult mai profund. Și anume de o tendință efectiv *religioasă*. În timp ce Reforma a încercat să o elimine, ea a întîlnit rezistențe mult mai înrădăcinate decît acelea cu care teologii *ergoteurs* credeau că au de a face. Ea a întîlnit spaima secretă a conștiinței lucide față de panteism, care se ghicea în spatele ruinei contururilor, abolirea spiritului figurativ. Revolta unei constante istorice împotriva adversarului său. Fizicienii spuneau odată că natura se teme de vid. În același sens s-ar putea adăuga azi că inteligența se teme de peisaj."

Revoluţia stilistică, împotriva academismului ottocentesc tîrziu, condusă de realişti, mai întîi, şi apoi de impresionişti şi de simbolişti, a avut dealtfel un temei mai degrabă religios şi moral, decît de gust: aşa cum arată şi metamorfoza pe care a suferit-o iconografia. Cfr. chiar pe un plan cu totul nemotivat şi de critică negativă, H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948; idem, *Die Revolution der Modernen Kunst*, in „*Rowohlt Deutsche Enzyklopädie*", 1955; traducere italiană de Mariangela Donà, Milano, 1958.

„Oroarea de peisaj" adică de lumea de dincolo de hotarele cunoaşterii tradiţionale, s-a revelat, în lumea modernă, cel puţin în două domenii: în moda psihanalizei, cu care este figurativ conexat suprarealismul; şi a ştiinţei fantastice, din domeniul căreia avem pe plan literar importante expresii artistice. Cfr. Sergio Solmi, prefaţă la *Le Meraviglie del Possibile, Antologia della Fantascienza*, Torino, Einaudi-1959 (capitolul XI, *Significati e problematica della fantascienza*), E. Battisti, *Arte non figurativa e letteratura*, în „Letteratura" VII, ianuarie-aprilie 1959, nr. 37—38, pp. 29—40.

Unica soluţie pentru anxietăţile provocate de cunoaştere, rămîne totuşi aceea minunat indicată în elogiul lui Conrad Gessner, de Giovanni Kentmann: „Şi astfel în această adîncime a minţii noastre, nu am cunoscut în adîncime natura lucrurilor nici varietatea acesteia care trebuie să fie admirată, iar cauzele acestor schimbări ale generaţiilor întregi nu pot fi înţelese îndeajuns; totuşi este drept să fim satisfăcuţi de imaginea acestor lucruri, căci dacă o astfel de contemplare nu ne-ar emoţiona, desigur că s-ar crea o nepăsare a minţii. Asemenea acelui ciclop care trăieşte într-o peşteră şi care nu vede nici cerul şi nu cinsteşte nici o divinitate". Acest elogiu, de gust net umanist, este prefaţat la *De omni rerum fossilium genere gemmis lapidibus, metallis, et huiusmodi Libri aliquot, plerique nunc primum editi. Opera Conradi Gesneri*, Tiguri, 1565.

[35] Despre superstiţia antică, am văzut E. E. Burriss, *Tabos, Magic, Spirits, a Study of primitive Elements in Roman Religion*, New-York, 1931; G. Wolters, *Notes on Antique Folklore on the basis of Pliny's Natural History*, L.XXVIII, 22—29, Amsterdam, 1935; G. Dumézil, *Les débuts de la Religion romaine*, in *Mémorial des Etudes Latines offert à J. Marouzeau*, Paris, 1943; Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, Firenze, 1959.

[36] Jurgis Baltrušaitis, *Réveils et Prodiges, Le gothique fantastique*, Paris, 1960, pp. 260—64.

[37] Cfr. capitolul V al acestei cărţi, şi notele relative.

[38] Asupra raporturilor dintre acest climat, iconografie şi stilul figurativ, dintre contribuţiile cele mai recente, cfr. A. Chastel, *l'Antéchrist à la Renaissance*, în „L'umanesimo e il demoniaco nell'Arte, Atti del II Congresso Internazionale di studi umanistici", Milano, 1952, pp. 177—186; A. Chastel, *L'Apocalypse en 1500, la fresque de l'Antéchrist à la Chapelle Saint Brice d'Orvieto*, în *Mélanges Augustin Renaudet*, în „Humanisme et Renaissance", XIV, 1952, pp.

134—40. Şi desigur volumul lui Chastel, asupra culturii lui Lorenzo dei Medici şi a curţii sale, citat mai sus.

Pentru aspectul strict istoric-religios, cfr. D. Cantimori, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento*, în *Aspects de la propagande religieuse*, Geneva, 1954, şi pentru cel filosofic, excelentul articol scris de Paola Zambelli *Umanesimo magico-astrologico e raggruppamenti segreti nei platonici della preriforma*, în *„Umanesimo e Esoterismo*, Atti del V Convegno Internazionale di studi umanistici", Padova, 1960, pp. 141—174. Vrăjitoria, datorită mai multor aspecte, pare o opoziţie intenţionată faţă de magia neoplatonică, şi a fost, pentru aceasta, desigur stimulată.

[39] Aceasta s-a întîmplat în realitate, aşa cum o confirmă izvoarele contemporane, şi mai ales relatarea din 1518 a lui Giuseppe de Orzinuovi in Val Camonica. Pentru a înţelege conexiunea dintre situaţia politică, organizare religioasă sub formă de secte, şi activitatea clandestină, a „vrăjitoarelor" din *cinquecento*, nu lipsită de proselitism, cfr. deşi într-o altă sferă de cercetare, V. Lanternari, *Movimenti religiosi e di salvezza dei popoli oppressi*, Milano, 1960.

[40] Robert Léon Wagner, *„Sorcier" et „Magicien"*. *Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, Genève, 1939.

[41] Cfr. c. III, nota 25.

[42] Op. cit.,

[43] Arthur Peltzer, *Nordische und Italienische Teufels und Hexenwelt*, în *Cristianesimo e Ragion di Stato. L'Umanesimo ed il Demoniaco nell'Arte*, Roma, 1952, pp. 275 -8.

[44] *Dei miracoli et maravigliosi effetti della natura prodotti*, libri IV, a lui Giovan Battista Porta Napolitano, traduse din nou, Veneţia, 1560, pp. 98—100.

[45] Am arătat mai sus valoarea cerească a acvilei în nota din capitolul precedent; despre tema onirică, la Michelangelo, vezi acum K. R. Eissler, *Leonardo da Vinci*; *Psychoanalytic Notes on The Enigma*, New-York, 1961, pp. 129—31, una din cercetările cele mai eficiente. Cfr. şi volumul lui R. H. Clements despre poezia lui Michelangelo ca cheie iconografică a operelor maestrului.

[46] Citez din Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, Florenţa, 1959, pp. 151—3.

[47] Artemidoro este, în acest sens, un punct miliar. Cfr. Claes Blum, *Studies in the Dream-Book of Artemidorus*, Uppsala, 1936 şi J. Bayet, *Présages figuratifs déterminants dans l'antiquité greco-latine*, în *Mélanges F. Cumont*, în „Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves", Bruxelles, 1936, pp. 27—51.

[48] Citez din traducerea în vulgară, Veneţia, 1547, p. 15.

[49] G. Cardano, *Somniorum synasiorum, omnis generis insomnia explicantes*, Libri IV, Basel, 1557 şi ms. unui anonim din sec. XVII, biblioteca Casanatense nr. 792.

[50] Citat din Grillot de Givry, *Le Musée des Sorcières, Mages et Alchimistes*, Paris, 1929, pp. 358—59.

[51] Pentru tragedia din *cinquecento* folosesc excelenta antologie a lui Federico Doglio, *Teatro tragico italiano*, Parma, 1960; fragmentul din *Orazia*.

[52] Citez din eseul, care este o parte dintr-un studiu mai amplu, apoi publicat într-un volum, *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del rinascimento*, în „Umanesimo e Simbolismo“, Atti, del IV Congresso Internazionale di Studi umanistici“, Venezia, 1958, pp. 161—178.

[53] Vezi bibliografia în *Enciclopedia dello Spettacolo*, la articolele *Maschera* și *Maschere*; studiul cel mai concis este acela al lui A. Nicoli, *Mimes, Masks and Miracles*, Londra, 1955.

[54] Acest lucru rezultă din prefețele la comediile înseși, publicate de C. W. Previté-Orton, Canterbury, 1932.

[55] Dificultatea cea mai mare stă în costumul care s-ar părea că derivă din cele de origine cultă, adoptate cu ocazia unor solemne reluări clasice, la Ferrara, sau în spectacole de imitație. Lipsește totuși orice studiu sistematic corespunzător; a se vedea oricum nota 21 a capitolului X și volumele miscelanee ale lui Pandolfi, cu prefețele respective.

[56] Despre acest fundamental scriitor vezi acum M. T. Casella, și G. Pozzi, *Francesco Colonna, Biografia e Opere*, Padova, 1959, bazate pe vaste cercetări de arhivă. Vezi și recenzia lui R. Avesani, în *Bibliothèque de Humanisme et Renaissance*, XXIV, 1962, pp. 435—40. Raporturile cu Mantegna rezultă mai bine precizate; opera este foarte probabil din a doua jumătate a ultimului deceniu al *quattrocento*-ului. Cfr. și Charles Mitchel, *Archeology and Romance in Renaissance Italy*, în *Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, sub îngrijirea lui E. F. Jacob, Londra, 1960.

[57] Despre Bomarzo, bibliografia esențială, ce se poate integra cu ulterioare trimiteri la note și la text, este următoarea: „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura“, nr. 7—8—9, aprilie 1955. Fascicol special dedicat Vilei Orsini, pp. 3—18; G. Zander, *Gli elementi documentari sul Sacro Bosco*, pp. 19—32; Furio Fasolo, *Analisi stilistica del Sacro Bosco*, pp. 133—60; Leonardo Benevolo, *Saggio d'interpretazione storica del Sacro Bosco*, pp. 61—73. Paolo Portoghesi, *Nota sulla Villa Orsini di Pitigliano*, pp. 74—76. Data 1552 a fost citită de mine pe un pilastru erratic.

Despre semnificația simbolică a complexului, pionieristic este articolul lui Mario Praz, *I mostri di Bomarzo*, în „Illustrazione italiana“, 1953, nr. 8, pp. 48—51 și 86, unde, cu obișnuita-i subtilitate, omul de știință face referire la *Hypnerotomachia Polyphili*, la citatul vitruvian, la arhitectul Dinocrates care voia să dea o formă muntelui Athos; la posibilitatea unei cărți emblematice, asociate cu problematica religioasă a primei contrareforme; la surprinzătoarele coincidențe cu lumea orientală. O contribuție iconografică deocamdată nedepășită a fost dată de S. Lang, *Bomarzo*, în „Architectural Review“, iunie 1957, pp. 427—430, pe care ne bazăm. Maurizio Calvesi, *Il sacro Bosco di Bomarzo*, în *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma, 1956, pp. 369—402, în afara faptului de a stabili un raport cu poemele cavalerești ale lui Bernardo

Tasso, propune, ca autor cel puţin de desene, pe Ammannati. Ne-am situa astfel într-un restrîns cerc michelangiolesc.

Este în proiect, din partea redacţiei „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura" a Facultăţii de Arhitectură din Roma, o a doua fasciculă dedicată parcului Bomarzo, în baza unor scrisori inedite ale lui V. Orsini descoperite de curînd.

[58] Emanuela Quaranta, *Incantesimo a Bomarzo*, „Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili", Florenţa, 1960, încearcă să pună în legătură Bomarzo cu *Hypnerotomachia Polyphili*, a lui Colonna; micul templu ar aminti de sanctuarul în care Polifilo se uneşte cu Polia, în prezenţa preoteselor zeiţei Venus (apropiere de altfel puţin convingătoare, ca şi întreg studiul); elefantul ar fi inspirat din xilografia celebră la care se referă şi Bernini (dar diferenţele, fie de imagine cît şi de concept, sînt absolute). Un raport probabil (dar poate mediat) are sirena despicată în două, din Bomarzo, cu o analogă ilustraţie a magnificei cărţi.

Sărac în contribuţii specifice, dat fiind tonul său prevalent literar şi improvizat dar stimulatoriu pentru unele sugestii (raport cu emblemele de pe Alciato, cu neoplatonismul şi ermetismul, şi mai ales cu simbologia alchimistă) este lungul articol apărut în „Mondo" la 27 martie 1962, p. 11, al lui Elémire Zolla, ale cărui teze nu pot fi discutate în acest loc (chiar şi pentru că referirile literare adoptate de scriitor ar trebui verificate în amănunţime). Zolla, în plus, parcurge în parte itinerarul invers, după sistemul actual, astfel că interpretarea lui este ca şi contrară celei originale. Redau, în notele următoare, în orice caz, cele mai semnificative exegeze ale unor teme din parc.

[59] Calvesi, op. cit., p. 371.

[60] Calvesi, op. cit., pp. 373—4. Împărtăşesc, cum este uşor de constatat, şi teza aceluiaşi Calvesi, teza unui parcurs care ar începe de la podul de pe rîu şi s-ar încheia la micul templu.

[61] Despre Tolomei, care este conexat şi cu moda decorării în stil rustic a fîntînilor, vezi nota 13 din capitolul VI.

[62] În privinţa valorii cosmologice a grădinii eleniste, cfr. P.M. *Grimal, Les jardins romains à la fin de la République et aux deux siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain*, în „Bibliothèque des Ècoles Françaises d'Athène et de Rome", 155, Paris, 1943. Existau adevărate păduri sacre, pline cu monumente şi turnuri, ca cel înclinat, de la Bomarzo (cfr. pp. 275—8).

[63] Villa d'Este, acum trebuie considerată dependentă de Bomarzo, şi nu contemporană; Cfr. David R. Coffin, *The villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960. Ulterioare precizări şi însemnări sînt date de Klaus Schwager in foarte ampla recenzie la Coffin, în „Kunstchronik", XV, ianuarie, 1962, pp. 6—20.

[64] Printre ipotezele cele mai stimulatorii prezentate de Folla, este aceea că cele şapte minuni ale lumii ar reprezenta, ca în tratatul ermetic al lui Della Riviera, din 1602, „cele şapte metale transformabile, cele şapte rădăcini miraculoase

ale naturii". Există totuşi numeroase temelii de construcţii dispărute. Lucrările de proiectare a parcului, deşi l-au lipsit de farmecul vegetaţiei sălbatice, au repus în lumină o cantitate de elemente arhitectonice încă demne de studiat.

[65] După Zolla, ar fi vorba în schimb, în baza lui Macrobiu, de masca „morţii, a viitorului, pe care se ridică o sferă, care este forma soarelui şi a minţii... în vîrful căreia stă turnul înţelepciunii, care îşi găseşte punctul imobil al mişcării". Mai simplu şi mai clar este referirea lui Ripa care se bazează pe *Genealogie* ale lui Boccaccio, şi care atribuie pămîntului, atributul unei coroane cu turn sau cu castel.

[66] Despre climatul etrusc, fără a-l preciza, insistă de exemplu A. Pieyre de Mandargues, *Les Monstres de Bomarzo*, Paris, 1957 (volumul este remarcabil mai ales pentru frumoasele sale fotografii), Mormintele din Bomarzo au fost desenate, din punct de vedere arhitectonic, de Knapp, în tabela XL a lucrării *Monumenti inediti pubblicati dall'istituto di corrispondenza archeologica*, vol. I, 1829—33; picturile sînt cu grijă descrise de George Dennis, *The Cities and Cementaries of Etruria*, Londra, 1883, ed. III, vol. I, pp. 164—173. Trebuie să fi fost de mare importanţă pentru artiştii din *cinquecento*, fiind accesibile, după cum arată vizita făcută acolo de Kircher (să reţinem că mormintele din alte locuri au fost cunoscute mult mai tîrziu, cu excepţia cîtorva din Tarquinia). Mormîntul pictat a fost distrus totuşi prin 1935, din cauza vandalismului lucrătorilor angajaţi în săpături, conduşi de De Ştefani şi Mingarelli. Au rămas totuşi cîteva desene, păstrate cu gelozie de Institutul Poligrafic al Statului care se gîndeşte să se servească de ele pentru o publicaţie cu caracter general despre pictura etruscă. Ca totdeauna, gelozia este însoţită de nepricepere, demonstrată în publicaţiile sale de foarte slabă calitate ştiinţifică, de Institutul în chestiune. Datorez aceste informaţii interesului amabil al lui K. Caprino şi M. Santangelo care au încercat inutil, să găsească o cale pentru a-mi face cunoscute misterioasele desene.

[67] Sinibaldi nu este citat de nici un repertoriu, nici de P. Amat di S. Filippo, *Biografia dei viaggiatori italiani*, Roma, 1882. Influenţa orientală este totuşi de necontestat: vezi şi Otto Fischer, *Monumentale Tierplastik in Cina*, în „Pantheon", 1940, XXVI, i, pp. 67—71. În orice caz, Pausanias menţionează lîngă Argos un edificiu de marmură albă, care purta trofeul regelui Pirrus, aproape în mijlocul forului, pe care erau sculptaţi, împreună cu alte maşini de război, şi cîţiva elefanţi. Era vorba de basoreliefuri, dar formula putea să ne ducă cu mintea la un trofeu zoomorf.

[68] Benevolo, în studiul citat, pp. 51 urm. Este de remarcat că tocmai în acelaşi timp (1552—4), Diana de Poitiers, la 80 de kilometri de Paris, dispunea construirea unei vile tot atît de plină de embleme funebre şi de maxime consolatoare:

DE CE DIANA DISPREŢUIEŞTE CU OCHII ORELE CARE TREC?

CA S ĂNE ÎNVEȚE SĂ FIM ÎNȚELEPȚI CU CELE POTRIVNICE ȘI SĂ NE FOLOSIM DE CELE FERICITE era scris pe ceasul de la intrare, iar în capelă: TEAMA FAȚĂ DE DUMNEZEU ESTE COROANA ÎNȚELEPTULUI

Cfr. Désiré Roussel, *Le Château de Diana de Poitiers*, Paris, 1884; Jean Porcher, *Les premiers constructions de Philibert Delorme au Château de Anet*, in „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1939, pp. 6—17; Pierre Heliot, *Documents inédits sur le Chateau d'Anet*, în „Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de Frances", 1951, pp. 257—269.

[69] V. Il. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. italiană citată, Torino, 949, p. 89. Zmeul din Bomarzo a fost pus, pe drept cuvînt, în raport cu portalul acum aflat în via Gregoriana, al Palatului degli Zuccari, care privea spre un povîrniș rapid (imitație a scării care duce la el în *Sacro bosco*). Dar trebuie să amintim că prototipul este „gura infernului" din Sacrele Reprezentări medievale. Tema, a constatat Berti, se află răspîndită și în decorarea ceramicei.

Cu Bomarzo sîntem numai la un pas de o pitorească grădină engleză, în ciuda a două secole intermediare. Și „Sacro bosco" atinge ușor grotescul, cel puțin dacă ne gîndim la o notă a lui Praz în *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florența, 1948, p. 22: „Cea mai bună caricatură, pentru că este involuntară, este grădina pe care Mr. Tyers și-a conceput-o pentru clipele sale de răgaz, la Denbies, unde cărările erau emblemele vieții umane, cînd comode și dulci, cînd pline de pietre și abrupte cu, ici și colo, lespezi cu inscripții morale; și, ca o supremă desfătare, Valea *dell'Ombra di Morte*, cu sicrie în loc de coloane, și țeste pitrese răspîndite în toate părțile".

[70] *Hypnerotomachia Poliphili*, citată. Mă servesc de ediția din 1499, fără indicarea paginilor.

[71] Celio Malespini, *Novella* XXIV, tomul II, 1599.

[72] Mario Praz, în *Fiori freschi*, Florența, 1943.

Despre *Orti oricellari*, vezi L. Passerini, *Memorie storiche*, etc. Florența, 1854. Fîntînile au fost instalate în *Seicento*, de Antonio Novelli. Din parc, împărțit în două proprietăți, rămîne o statuie a lui Polifem înaltă de 8,40 m, și două grote, refăcute, care găzduiau unele academii filosofice.

[73] Redau lunga descriere, rămasă aproape necunoscută, în apendice.

[74] Citez din minunata descriere a parcului în stil rustic proiectat de Bernard Palissy, care a fost desigur unul din izvoarele primare, dacă nu decisive, ale parcului din Pratolino, și pentru care autorul face apel la *Sogno di Polifilo* (*Récèpte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs Thrésors*, La Rochelle, 1563, nouă ediție modernă, Paris, 1961, pp. 62). Palissy, la rîndul lui, depinde totuși de stilul rustic elaborat la Roma în anii treizeci și patruzeci (cfr. capitolul V) și probabil introdus în Franța de manieriștii activi la Fontainebleau și aiurea.

[75] Precedentele trebuie căutate în Vitruviu, Strabo și mai ales în Plutarh, *Moralia*, care, vorbind despre Alexandru cel Mare, adică de o temă timp de milenii seducătoare, amintește de însărcinarea dată de el lui Lisippos de a transforma în mod artificial într-un portret al lui, muntele Athos, ținînd în mîna stîngă un oraș (335 BCD).

Este curios că în sculpturile uriașe din renaștere, atît de nefirești față de canoanele artei, și de realitatea naturii, este în schimb foarte puternică vocația antropomorfă, într-atît încît să ducă la tentative de însuflețire, cel puțin parțială, a statuii sau la dorința de a introduce în ea un nucleu vivificator. Astfel în capul gol din Pratolino, în marile sfere care încoronează cupolele străbătute de vizitatori, și tot astfel în „Colosul" pierdut al lui Cellini, în care o *bellissima giovane*, îndrăgostită de un discipol al maestrului, își face o locuință. Odată descoperită statuia, și capul ridicîndu-se pe deasupra acoperișurilor caselor, spre marea uimire a mulțimii, „deoarece această tînără fată care locuia în capul colosului, uneori nu putea face să nu se vadă prin ochii lui o oarecare mișcare, unii din oamenii simpli spuneau că un duh a intrat în interiorul statuii aceleia uriașe, și că o făcea să miște ochii, capul și gura, ca și cînd ar fi vrut să rostească ceva; speriați, se îndepărtau de acolo, iar alții, mai îndrăzneți, veniți să vadă și neputînd crede strălucirii ochilor ce apăreau din statuie, afirmau și ei că ar fi fost în interior un duh, neștiind că nu era vorba de vreun duh ci chiar de carne de om" (cartea II, sfîrșit cap. VI). Tema a rămas seducătoare multă vreme, vezi de exemplu și Victor Hugo vestitul episod al lui Gavroche care doarme într-o sculptură ecvestră.

Tot atît de preromantică este tema, aici contaminată de Celllini, cu motivul colosului viu, al femeii goale legată de o stîncă, în așteptarea ori a unui masacru ori a salvării, aproape o perlă strălucitoare într-o matrice întunecoasă care o reține, și aproape o înghite (vezi, de exemplu reprezentarea magnifică dată temei de Girolamo di Capri, în citatul tabel atribuit lui, din colecția Kress; cfr. R. Longhi. *Officina ferrarese*, Florența, 1956, tabela 389).

[76] Despre Pratolino, vezi și capitolele VI și VIII. O frumoasă reproducere în culori se află în Mario Praz, *Bellezza e bizzarria*, 1960, p. 231 ca ilustrație la paragraful *Sculture bizzarre del Manierismo*.

[77] O exemplificare a acestor raporturi este dată de J. Baltrušaitis, in *Anamorphoses ou Perspectives Curieuses*, Paris, 1955, capitolul III, pp. 36—37.

[78] În parcul din Heidelberg imitația este totuși de proporții minuscule.

V. NAȘTEREA VRĂJITOAREI

[1] În legătură cu destinul manierismului, vezi G. Nicco Fasola, *Storiografia del Manierismo*, în „Scritti di Storia dell l'arte in onore di Lionello Venturi", Roma, 1956, I, pp. 429—97, și, în al meu *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, capitolul IX, pp. 216—237. Această nouă carte nu este decît

revizuirea şi completarea ideilor exprimate în acel capitol. O importantă integrare bibliografică a problemei manierismului arhitectonic se află în Adriano Peroni, *Il Collegio Borromeo di Pavia, architettura e decorazione*, în volumul IV *Centenario del Collegio Borromeo di Pavia*, 161—1961, Pavia, 1961, pp. 112 şi passim.

Lipseşte, totuşi, o istorie amănunţită a aportului suprarealismului la redescoperirea manieristă, redescoperire care continuă, după cum se vede, în recentele volume ale lui Hocke şi Praz (*Bellezza e Bizzarria*, Milano, 1960) sugestiv şi în titlu.

[2] Va trebui să cităm, printre spectacolele foarte cunoscute, *Crogiuolo*, Creuzetul lui Miller, o reconstituire psihologică, şi filmele lui Bergman etc.

[3] J. Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geshichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn, 1901; dar vezi vasta trecere în revistă bibliografică în G. Bonomo, *Caccia alle streghe*, citat la nota următoare.

[4] Studiile cele mai cunoscute în Italia sînt cele ale lui Giuseppe Faggin, *Le Streghe*, Milano, 1961, cu o lungă introducere care consideră numai aspectul demonologic al problemei, şi al lui Giuseppe Bonomo, *Caccia alle streghe, La credenza nelle streghe dal secolo XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palermo, 1959, cea mai mare operă a noastră despre această temă, elaborată cu o mare seriozitate şi informaţie, dar dintr-un p.d.v. prevalent istorico-documentar.

Dintre numeroasele studii străine, ne vom limita să indicăm cele trei esenţiale, pentru a deplasa cercetarea pe un alt plan, acela etnografic, după părerea noastră singurul care ar putea explica fenomenul. Este vorba de cele două cărţi ale lui Margareth Alice Murray, *The Witch Cult in Western Europe*, Oxford, 1921, şi *The God of the Witches*, Londra, 1953, (traducere franceză, Paris, 1957, cu titlul *Le Dieu des Sorcières*). Ideile autoarei sînt rezumate în relativul articol al Enciclopediei Britanice. Contribuţia cea mai sistematică este datorată lui Arne Runeberg, *Witches, Demons and Fertility Magic, Analysis of their Significance and Mutual Relations in West-European Folk Religion*, in „Commentationes Humanarum Litterarum", XIV, 1947, Societas Scientiarum Fennica, din Helsinki.

Trebuie să mulţumesc pentru ajutoarele bibliografice şi sugestiile lor, profesorilor B. Degenhart, V. Lanternari şi direcţiei Muzeului din Leipzig.

Caracterul mitic şi popular asumat de vrăjitoare, în Renaştere, ar merita şi o cercetare care să ţină seamă, pentru a le confrunta, de unele fenomene ale culturii de masă actuale. Vezi Gillo Dorfles, *Il divenire dell'arte*, Torino, 1959, pp. 279—82, şi de acelaşi, *Dissociazione tra tendenze mitopoietiche e iconoclastiche nell'arte d'oggi*; Umberto Eco, Il *mito di „superman" e la dissoluzione del tempo*, în *Demitizzazione e immagine, Atti del Convegno in detto dal Centro Internazionale di Studi umanistici e dall'Istituto di Studi Filoso-*

fici 11—16 ianuarie 1952" (Roma, 1962), respectiv la pp. 111—122 și 131—148.

[5] Faptul, căruia îi dau aici o interpretare glumeață, are în realitate o importanță decisivă și ar putea conduce în viitor la recunoașterea unei organizații a vrăjitoarelor, mai mult de tipul societății secrete decît al asociației de tineri sau al castei de vîrstă. Mai multe izvoare arată că prerogativele magice se transmiteau din mamă în fiică (sau mai bine zis primei fiice); iar vrăjitoarele, în genere, își păstrau o oarecare independență, refuzînd să se căsătorească chiar dacă erau seduse. În unele regiuni, aceste societăți s-au organizat în mod public, sau aproape, ca un stat în alt stat. Cfr. Margareth Murray, *Le dieu des sorcières*, citez din traducerea franceză, care aduce dovezi incontestabile asupra continuității politico-religioase a matriarhatului din epoca fierului pînă în timpurile destul de apropiate, sub forma unor comunități izolate, dar respectate cu teroare și uneori recunoscute oficial, avînd obiceiuri, legi, ritualuri, embleme secrete (jartiera), numere magice (13) și chiar și arme de ofensivă (vîrfuri de săgeată de cremene otrăvită, aruncate cu mîna). Ar fi vorba de zînele din cronici și din legende. Persecuția le-a făcut să se asocieze în comunități eretice și să adopte o organizație pe grupuri independente, conduse de „episcopi" sau de „arhiepiscopi" care se reuneau la date fixe (sabatul). Deosebit de importante (desconsiderarea crucii, ritul sărutului, adorare reciprocă), par influențele eretice.

Foarte lungă a fost și continuitatea cultelor păgîne; în Franța, de exemplu, este atestată de diferitele deliberări conciliare: în 568, Conciliul din Nantes condamnă adorarea de pietre în locuri sălbatice și ascunse în fundul pădurilor. Carol cel Mare în *Capitolarium* din 789, decretează pedepse împotriva celui ce aprinde lumînări și practică superstiții în vecinătatea copacilor, pietrelor și fîntînilor. Foarte puternic, în special, cultul Dianei. (Cfr. E. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, pp. 54—60.)

Încă în 1412 Giovanni di Francoforte in *Quaestio utrum potestas cohercendi demones fieri possit per caracteres, figuras, atque verborum prolationem*, interzice construirea bisericilor la țară: „adaug că, pe bună dreptate, lucrul acesta tretrebuie interzis, ca nu cumva la țară sau în păduri să se construiască, cu ușurință, case sau colibe, locuri despre care unii spun că ar fi vizitate de apariții fantastice sau minuni; aici se adună unii constrînși de cult, fie să-și îngrijească sănătatea, fie să-și repare vreo betegeală, părăsindu-și propria biserică parohială," Hansen, *Quellen*, doc. 15. Numeroase indicații oferă, mai ales pentru Anglia, Murray (citat mai sus). Pentru a confirma teza acesteia ar fi util un studiu asupra localizării „vrăjitoarelor" și asupra stării lor economice și sociale. Cunosc numai, pentru Germania, A. Wittmann, *Die Gestalt der Hexe in der deutschen Sage, Inaugural-Dissertation der Universität Heidelberg*, 1933, pp. 76—78. Datorez consultarea cărții, amabilității lui B. Degenhart.

[6] Robert Leon Wagner, *„Sorcier" et „Magicien". Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, Genève, 1939,

arată că termenul de „magician" a fost folosit numai la sfîrșitul secolului al XV-lea, pentru a se distinge de celălalt, care capătă, numai în această perioadă, o accepție în general negativă (pp. 26—27). El precizează la p. 146: „Romanele antice privind Teba și Troia nu numesc vrăjitoare nici pe Medeea și nici pe Circe, așa cum o vor face eruditii mai tîrziu, cînd Casandra este calificată fără reținere drept ghicitoare. Se spune că ele sînt experte în vrăji, în necromanție (și al doilea termen corijează fără îndoială ideea de rea-voință pe care o include cel dintîi) nu sînt numite de nimeni „vrăjitoare". Motivul este limpede: termenul în chestiune evocă amănunte respingătoare: murdară și bătrînă vrăjitoare, se citește, în *Chanson de Berthe*. Și această legătură stabilită între bătrînețe, răutate și murdărie, coboară cuvîntul destul de jos: încă din secolul XIII, potrivit textului (dar fără îndoială mult mai înainte) vrăjitoare este orice femeie în vîrstă care-și cîștigă existența din exercitatea unor meserii, ce nu pot fi mărturisite (proxenetism, avorturi); vrăjitoare, spun juriștii care în cutume determină culpabilitatea lor și admit că ele și complicii lor, vrăjitorii, subjugă inimile sau falsifică prin farmecele lor derularea unui duel judiciar... Aceste femei (în *Benoît de Sainte-More*, în *Chrétien de Troyes*) nu sînt nici rele nici vulgare; ele știu să otrăvească, dar sînt capabile de mari minuni, ca aceea de a învia morții și de a face rîurile să curgă în sens invers. „Nici bătrînă, nici urîtă, expertă în ierburi și în băuturi, în descîntece și farmece". Însuși Wagner, după ce a constatat, la p. 96, că în dispozițiile eclesiastice luate împotriva vrăjitoriei se află, sub acuzație, toate practicile săvîrșite de vrăjitoarele din romanele cavalerești, „credința în transformările de bărbați și femei în animale, zgomotele relative la pădurile vrăjite și la nimfele seducătoare; renumele de „*tempestaires*"; culegerea ierburilor malefice a căror fierbere furnizează băuturi primejdioase; mențiunile numeroase ale activității acestor *magi et divini* duce la contradovada că, în romane, „personajele lor nu au nici o măsură comună cu cele vechi, ale căror figuri tratate cu sinceritate, înfrumusețează lucrarea lui Molitor. Ținînd seama de cele de mai sus, ele ar evoca mai curînd pe cea grațioasă".

[7] Lipsește în legătură cu acest argument, o bibliografie specifică. Dosso, în special, în raport evident cu Ariosto, s-a interesat de această temă: în codicele Galeriei Borghese: *Alcina* din *National Gallery* din Washington etc.

[8] *Odissea*, X, 285 și urm. (în traducerea lui Pindemonte)

[9] *Orlando Furioso*, VI, 21.

[10] *Gerusalemme liberata*, XV, 53—66; XVI.

[11] *Le XX Questioni d'Amore*, citez din ediția romană din 1895, pp. 9—! .

[12] Citez, cum s-a spus, parafrazînd, și adresînd imnul zeiței Circe, și nu lui Pan, din traducerea celui de al *X-lea Inno* redat la p. 65 a lui Porphire, *L'antre des nymphes, raduit par Joseph Trabucco, suivi d'un essai sur les Grottes*

dans les cultes magico-religieux et dans la symbologie primitive, a lui P. Saintyves, Paris, 1918.

[13] Tabloul vestit fiindcă i-a inspirat lui Hebbel o poezie, a fost făcut public, printre alţii de H. Kohlaussen, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin, 1928, cu o îngrijită descriere, din care rezultă că instrumentele de care se serveşte vrăjitoarea (poate la 1 mai, deoarece florile împrăştiate pe pămînt, cum a observat Lottlisa Behling, *Die Pflanzen in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957, sînt trandafiri şi narcise, care înfloresc în mai), sînt un burete şi un amnar (ţinute în stînga) cu care femeia izbeşte piatra sensibilă la foc, şi ţinută în dreapta împreună cu buretele.

Micul caniche, perfect vizibil în prim plan, are în pictura vaneyckiană o semnificaţie erotică; cfr. L. Baldass, *Jan van Eyck*, Londra, 1952, p. 85.

[14] Ideea că ar fi vorba de spatele capacului unei casete este confirmată de tipul atunci curent, al casetelor purtătoare de cuminecătură germane, relativ plate şi largi, care aveau de obicei decorat spatele capacului şi fundul casetei (ca în aceea din 1448 a lui Wimpfen, a.B. reprodusă în *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, III, 1954, col. 228, fig. 2, la articolul *Bursa*. Pictura din Leipzig ar putea de altfel să ne lumineze şi asupra adoptării de către vrăjitoare a unor obiecte liturgice, fapt în legătură cu care posedăm numeroase mărturii, şi care vădesc o adevărată concurenţă, între magie şi biserică.

[15] *Segrets de magie pour se faire aimer* in apendice la Robert Léon Wagner, *„Sorcier" et „Magicien", Contribution à l'Histoire du Vocabulaire de la Magie*, Geneva, 1939, din ms. 2344 al Bibliotecii Arsenalului din Paris.

[16] „Diana" a fost interpretată drept corupţie din *„daemonium meridianum* de către R. Caillos, *Les démons de midi*, in „Revue d'Histoire des Religions", 1937, I, pp. 143—73; II, pp. 54—83 şi 143—86, în legătură cu magia de la ceasul amiezii, moment al apariţiei divinităţilor infernale,fiind momentul închiderii şi al deschiderii unei faze a zilei. Credinţa este foarte răspîndită şi stă la baza sunetului clopotelor de amiază. Foarte temute, în acest moment, sînt apariţiile funebre, ca aceea a zeiţei Hecate; soarele este definit de Plutarh „distrugătorul" *(De Iside et Osiride)*; greierii, fiind sacri, cîntă la ora aceasta cînd sînt concepuţi semizeii excepţionali, ca Ezzelino.

[17] Herodiana sau Herodiada ar putea fi produsul unei contaminări lingvistice (de exemplu din Hera Diana). În legendă este disperata amantă a lui Ion Botezătorul ucis, cfr. Reinardus, I, 1139—1164 şi regina celei de a treia părţi nocturne a zilei. Cfr. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, 4 ed., Berlin, 1875, vol. I, nn. 234—6.

[18] Faptul că ceremoniile, desfăşurate de o castă de vîrstă, în genere tineri, ar da loc la împerecheri în grote sau în păduri, cum de fapt se întîmpla în aproape orice sărbătoare agrară, faptul că „întîlnirile" erau caracterizate printr-o completă goliciune a participanţilor, reintră în cadrul obiş-
 nuit al tradiţiei. Pînă la o epocă foarte recentă, aşa cum vom

avea prilejul să amintim și în altă parte, sînt atestate însămînțări, în Europa de Nord, efectuate de țărănci goale; și Muzeul bavarez din München deține figurine votive de bărbați și de femei goale, ca amintire a pelerinajelor pe care le făceau, despuiați la marile sanctuare rococò locale. Ereziile au provocat zgomotoase explozii de nudism și de orgii colective, ca aceea a adamiților, care s-a reaprins continuu în Europa centro-orientală.

Despre nudismul sacru, care face aluzie la o stare de desăvîrșire și de inocență, și care a avut o interesantă reapariție, în artă, în nudul eroic în renaștere, vezi M. J. Heckenbach, *De nuditate sacra sacrisque vinculis*, in *„Religionsgeschichtliche Versuche undVorarbeiten* IX, 3, 1911, care o examinează și în creștinism. Pentru o exemplificare în folclor, vezi și articolul *Nackt Nacktheit* în *Wörterbuch der Deutschen Volkskunde*, ed. 2, sub îngrijirea lui R. Beitel, Stuttgart, 1955.

[19] Cea mai importantă contribuție la cunoașterea raportului cu ceremoniile dedicate fecundității a fost adusă de Arne Runeberg, *Witches, Demons and Fertility Magic; Analysis of their Significance and Mutual Relations in West-European Folk Religion*, „Commentationes Humanarum Litterarum", XIV, a Societății de Științe din Finlanda, Helsingfors 1947, care s-a bazat și pe etimologia numelor care se referă în sute de dialecte și limbi, la vrăjitoare și divinitățile adorate de ele; nume care rămîn toate asociate rădăcinilor care indică lemnul, și vegetația (pp. 130—2). După Richard Bernheimmer, *Wild Men in the Middle Ages. A study in Art Sentiment and Demonology*, Cambridge, 1952, p. 35, și nota 27 la p. 155, femeile sălbatece și femeile lemnului (Holzwib) sînt comparabile cu vrăjitoarele.

O confirmare pentru raportul cu vegetația este dată de ritul horei în jurul stejarului druidic, atestat în secolul al VI-lea î.e.n. (cfr. „Cahiers Ligures", VI, 1957, p. 196) care a dat loc unui mare număr de legende. Pînă și diavolul, după depozițiile vrăjitoarelor, are nume legate de ritul fertilității (p. 235). El se prezintă travestit în același chip din serbările de car naval (p. 236—7). De multe ori, într-adevăr, din depozițiile judecătorești, s-ar putea presupune că sabatul nu ar fi decît o acțiune dramatică, desfășurată cu ajutorul acelor măști demonice care ne-au fost păstrate în muzeele de artă populară, mai ales din regiunile alpine. Într-un Penitențial spaniol din secolul al IX-lea sau X-lea, poate copia unuia mai vechi, franc, se condamnă la un an de penitență cei ce în jocuri îmbracă un veșmînt de femeie, sau se travestesc într-un mod monstruos și joacă rolul zeiței Maja, a Zmeului, Pela (o divinitate necunoscută) și altele. Cfr. Rudolf Egger, *Aus der Unterwelt der Festlandkeiten*, in „Wiener Jahreshefte", XXXXV, 1943, 2, pp. 135—8.

[20] *Libro della Strega o delle illusioni del Demonio, del signor Giovanfrancesco Pico della Mirandola*, tradus de F. Leandro degli Alberti, 1523: sînt citați acolo Fra Arrigo și Fra Jacopo Thodeschi ca martori ai unui banchet cu cîntece, jocuri, dulciuri, și o Madonă „bogat îmbrăcată așezată pe un

tron regal, în fața căreia se prezentau oaspeții doi cîte doi sau patru cîte patru aducîndu-i omagii sau adorînd-o".

În plus, la p. 51, se conchide: „Tu ți-ai putut da seama că acest blestemat și excomunicat joc nu este o ficțiune și nici basm, ca în cărțile celor vechi sau ca în cărțile scrise în vremurile noastre, că el este de fapt foarte vechi și totodată nou, pentru multe motive și că a fost schimbat după răutăcioasa și perversa voință a demonilor, și va mai fi schimbat încă, deoarece este prea mare viclenia și iscusința acestor înșelători ai oamenilor, căutînd mereu în felurite chipuri să ne poată amăgi".

[21] Scrisoare a lui Castellano di Breno, în Val Camonica, din 24 iunie 1518: „Tinere femei, împinse de mamele lor, după ce fac o cruce pe pămînt, o scuipă, o calcă în picioare și iată apărîndu-le deodată un cal frumos pe care, urcate împreună cu diavolul, se află îndată pe vîrful muntelui Tonale unde găsesc încăperi vesele și banchete strălucite. Apoi primite somptuos într-o sală acoperită cu perdele de mătase, se înclină în fața regelui locului, așezat pe un tron de preț, și după ce insultă la ordinul lui crucea, primesc drept răsplată să fie conduse în locuri agreabile, de tineri de o rară frumusețe."

[22] Episodul este redat de Gualterius Mapes, *Nugae Curialum*, IV, 11.

[23] Pico, *Libro della strega*, op. cit., p. 20 b.

[24] Pico, *Libro della strega*, op. cit., p. 51 a și b.

[25] Pentru a ține seamă în mod just de ponderea magiei în toată cultura umanistă, prețios este pe lîngă studiile lui Garin și pentru bogata bibliografie, studiul Paolei Zambelli, *Umanesimo magico-astrologico e raggruppamenti segreti nei platonici della preriforma*, în *Umanesmo ed Esoterismo, Atti del V Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, sub îngrijirea lui E. Castelli, Padova, 1960, pp. 199—216.

Lipsesc totuși, mai ales pentru Italia, studii adecvate mai ales în legătură cu artele figurative, domeniu în care practicile de magie au fost, cel puțin așa se pare, considerabil difuzate.

Pentru interesul continuu al artiștilor pentru ele, trebuie citat Cellini, căruia i se datorează cea mai impresionantă descriere a unei practici de necromanție, în interiorul Coliseului, loc în care asemenea ritualuri trebuiau să fie tradiționale, chiar și pentru atracția exercitată de ambianță (să ne amintim, în legătură cu aceasta, interpretarea cosmologică dată acestui monument în *Libro imperiale*, compusă puțin după domnia lui Henric VII de Luxemburg, și citat de Graf, *Roma nella memoria e nelle impressioni del Medioevo*, Torino, 1915. La pp. 99--100 din *Codice Marciano Ital. classe XI, CXXVI, foglio 93* v., se poate citi „toate aceste intrări se terminau în mijloc, unde era o coloană de metal atît de înaltă încît depășea templul... Veneau oameni din toată lumea pentru a face diferite sacrificii, și cum ajungeau la Coliseu, nu era îngăduit nimănui să se întoarcă în vreo parte, pentru că avea atîtea porți încît în prima în care apuca să pătrundă,

 în aceea intra, și mergea drept pînă la coloana din mijloc

unde îngenunchea şi se prosterna timp de un ceas... Să citim acum din Cellini, de la c. XIII din prima carte „Ajunşi din nou la locul hotărît, iar necromantul făcînd aceleaşi pregătiri cu minunata ordine de care era în stare, ne introduse în circ, cu multă pricepere şi admirabilă ceremonie... Apoi a început să profereze o serie de invocaţii, chemînd pe nume un mare număr din demonii conducători ai acelor legiuni, poruncindu-le în numele virtuţii şi puterii unui Dumnezeu viu şi etern, în cuvinte ebraice, ba chiar şi greceşti şi latine; astfel că în scurt timp se umplu întreg Coliseul de o sută de ori mai mult decît înainte... Pe de altă parte copilul, care se afla sub talisman, speriat peste măsură, spunea că în locul acela era un milion de oameni foarte viteji care ne ameninţau; mai spuse că i-au apărut patru uriaşi de mari proporţii înarmaţi şi doritori să vină la noi. Copilul şi-a ascuns capul între genunchi, spunînd: Eu vreau să mor astfel, fiindcă morţi sîntem". Din nou i-am spus copilului: Creaturile acestea sînt toate sub noi şi tot ce vezi nu este decît fum şi umbră; aşa că, ridică-ţi ochii". Ridicînd ochii, spuse din nou: „Tot Coliseul arde şi focul se îndreaptă spre noi; şi acoperindu-şi chipul, spuse din nou că era mort şi că nu mai voia să vadă nimic..."

Descrierea lui Cellini atrage după sine, în amintirea cititorului, fundalurile cîtorva opere contemporane, datorate unor manierişti toscani (vezi acum o antologie in G. Briganti, *La Maniera italiana*, Milano, 1961).

Faptul că mitul vrăjitoarelor a fost elaborat amplu de intelectuali şi de curţi este indicat de foarte multe exemple, pe care va fi de ajuns să le sintetizăm aici. O gravură în *Weisskunig* asupra cărora vom reveni, reprezintă de exemplu pe Maximilian tînăr care se iniţiază în necromanţie, asistînd la disputa între un inchizitor şi o bătrînă posedată de diavol, şi acuzată de vrăjitorie (interesele ezoterice ale lui Maximilian, într-un moment crucial, din punct de vedere cultural sînt atestate de operele dedicate lui: ca *De Signis, portentis atque prodigiis*, a lui Jakob Menuel, 1503; *Speculum naturalis coelestis et propheticae visionis*, de Joseph Grünpeck, 1508; *Liber octo quaestionum*, dintre care una asupra puterii vrăjitoarelor, de Johannes Trithemius, 1508; cfr. fişele 176, 196 şi 201 ale catalogului Expoziţiei dedicate lui Maximilian I de Biblioteca Naţională din Viena, în 1959).

Dar chiar Arhiducele Austriei, Sigismund, apare în *De Lamiis* ca interlocutor. La intervenţia marilor şi micilor suverani, se adaugă aceea a unor iluştri jurişti, poeţi, oameni de ştiinţă, ca Pico della Mirandola. În a doua jumătate a *cinquencento*-ului au fost suverani-vrăjitori, precum Caterina dei Medici şi fiul ei Henric III; în castelul din Vincennes ei şi-au făcut un laborator, în care a fost găsită, printre altele, pielea unui copil îmbălsămat. Cfr. *Les sorceleries de Henry de Valois*, Paris, 1589.

Procesul care se operează, în aceste cercuri culturale, este acelaşi urmărit de J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, trad. engleză, New York, 1953, pentru mitologia păgînă: transmisă de-a lungul întregului ev mediu prin tradiţie, a

fost reluată și metamorfozată de știința cinquecentescă, și răspîndită prin manuale.

[26] Că însăși frumusețea vrăjitoarelor este operă de înșelăciune demoniacă, a fost afirmat de exemplu de Weyer, *De praestigiis daemonum*, ecc. Basel, 1563, VI, 11—12.

[27] Foarte redusă este literatura privind iconografia vrăjitoarelor deosebită de tema generică a demoniacului (v. mai jos). Merită citați, totuși, ca fundamentali, Arthur Peltzer, *Nordische und italienische Teufels und Hexenwelt*, în *Cristianesimo e Ragion di Stato, L'umanesimo e il Demoniaco nell'Arte, Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, sub îngrijirea lui Enrico Castelli, Roma, 1952, pp. 275—8 și F. C. Legrand, *Alchimistes et Sabbats de sorcières vus par les peintres du XVII siècle* în *Bosch, Goya, et le Fantastique, Cahiers de Bordeaux*, Journées Internationales d'Etudes d'Art, 1957, pp. 74—9. Adăugirile care se pot face sînt numeroase; printre cele mai semnificative indicăm „Strega di Endor" de J. Cornelisz, în 1526, în Rijksmuseum din Amsterdam, și pictura atribuită lui Girolamo Savoldo, reprezentînd în fundal incendiul unui oraș, cu demoni, spectre etc., aflată spre vînzare la Sotheby, Londra, la 27 aprilie 1960 (cfr. „Burlington Magazine", nr. 688, 1960, p. 1); Melancolia lui Cranach, din 1528 (cfr. Gunther Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln, 1960). Ch. D. Cuttler, *Witchraft in a Work by Bosch*, in „Art Quarterly", XX, 1957, pp. 128—40, tratează foarte amplu problema, nu se limitează la tripticul lui Bosch de la Lisabona.

Despre magie în genere, pentru aspectul figurativ, vezi Grillot de Givry, *Le Musée des Mages et Alchimistes*, Paris, 1929; Seligman, *Le Miroir de la Magie*, Paris, 1956; G. F. Hartlaub, *Magiche figurazioni*, in *Enciclopedia universale dell'Arte*, vol. VIII cu bibliografie și ilustrații în parte furnizate de mine.

[28] G. Troescher, *Keltisch-Germanische Götterbilder an Romanischen Kirchen*, în „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1953, pp. 1—42 și mai ales fig. 23 și 22.

[29] Cu precizie în ilustrațiile din *Champion des dames*, de Martin Le Franc, activ la curtea lui Niccolò V, foglio 105 din ms. *Suppl. Franc.* S. F. 632 al Bibliotecii Naționale din Paris, din 1451, reprodus la p. 101 din *Quellen* a lui Hansen, citat.

[30] U. Kahrstedt, *Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit*, München 1944, p. 382, 1935, pp. 137 și urm.; G. Nioradze, *Der Schamanismus bei den Sibirischen Völkern*, Stuttgart, 1925; despre șamanismul în Grecia, vezi Eric R. Dodds, *L'irrazionale presso i Greci*, Florența, 1949, citez de la p. 169—70.

[32] M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* Paris, 1951.

S-ar părea legată de șamanism ideea raporturilor sexuale cu spiritele, a proceselor de ascensiune și de zbor, însăși inițierea, care are loc cu fricționarea cu alifii (probabil conținînd stupefiante), de către femei mai în vîrstă. După Elia-

de, de origină șamanică ar fi și simbolismul, în basm, al castelului de cristal, și al saltului pe curcubeu. „Tot în relație cu acest simbolism uranian trebuie să amintim motivul munților sau palatelor de cristal pe care eroii le întîlnesc în aventurile lor mistice" (pp. 135—6). Dacă acest motiv este atît de răspîndit în basme, de ce alte componente ale extazului șamanic nu ar trebui să fie prezente la nivelul popular? O practică, nu numai șamanică, ce intră să facă parte, în mod esențial, din mitul vrăjitoarei, este aceea a incubației, posibil într-un loc sacru. Despre această practică rămasă în uz pe lîngă sanctuarele creștine, cfr. B. Kötting, *Peregrinatio religiosa, Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der Alten Kirche*, Regensburg-Münster, 1950. Multe din viziunile avute despre vrăjitoare sînt onirice. O descriere pitorească este dată de Institoris și Spranger, pe care îi citez din traducerea lui Strozzi Cicogna, *Palagio de gl'Incanti et delle Gran Merabiglie de gli Spiriti et di tutta la Natura*, Vicenza, 1605: „de mai multe ori au fost văzute vrăjitoarele zăcînd pe pămînt, cu pîntecul în sus, mișcîndu-se în chipul în care se obișnuiește în actul veneric, satisfăcîndu-se cu spiritele în viziuni pentru ele concrete".

[33] Lucian, o *Storia vera*, p. 21; trad. de Cavallotti, Torino, 1943, și Apuleius, cartea III din *Asino d'oro*.

[34] Cfr. Ferdinand J.M. De Waele, *The Magic Staff or Rod in Graeco-Italian Antiquity*, Grand, 1927.

[35] M. Eliade, *Le Chamanisme*, citat, pp. 416—7.

Interpretarea, propusă aici, a bățului ca tip schematic al calului, poate fi comprobată de diferite depoziții directe ale vrăjitoarelor, în parte culese de Margaret Murray, *Le Dieu des sorcières*, trad. franceză, Paris, 1957, pp. 102 și urm. De exemplu, în 1662, Isobel Gowdie, declară în fața tribunalului: „Noi luăm frunze de iarbă uscată; le punem între picioare și repetăm de trei ori: Cal și hattock, Cal. pornește! Cal și Pellatis, oh! oh! și pe loc ne luăm zborul spre destinația pe care o dorim". În plus, p. 104: „În 1515 poetul Montgomerie descrie cavalcadele zînelor pe tulpinele plantelor. El arată că cele ce călăreau se țineau bine de aceste bețe, dar că nu zburau, ci dimpotrivă, ele se mulțumeau să înainteze țopăind și sărind și într-un fel care imită mersul calului".

[36] Rabano Mauro, in *Migne P. L. 112*, col. 953. Cfr. articolul *Bock, Reallexikon*, II, 1948, coll. 963—970 de Liselotte Stauch.

Lipsește, în legătură cu iconografia demoniacă, o literatură de specialitate, în schimb există numeroase studii teoretice. Vezi, în general, E. Castelli, *Il Demoniaco nell'Arte*, Milano, 1952; Jacques Levron, *Le Diable dans l'Art, Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le Satanisme*, Paris, 1957. Panorama mai vastă este dată de articolul *Demoniche figurazioni*, de diverși, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IV, coll. 261—289 și tabl. 166—182.

După Villeneuve, edictul din 30 august 1682 al lui Colbert și La Reynie ar fi însemnat actul de moarte al diavolului. Edictul a avut o importanță europeană. Cfr. *Le Diable*, cit., p. 68. În același timp s-a accentuat și scepticismul față

de vrăjitorie, cel puţin în manifestările ei mai spectaculoase. Despre opaiţele de formă falică, vezi E. Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, München, fără dată; despre ex-voto şi ofrande, Giovanni Antonucci *Temi fallici nell'iconografia medievale*, în *Il Folklore italiano*, 1933, 2, pp. 61—67. Pentru travestirea zoomorfă a demonilor cfr. D. Cuttler, *Witchcraft in a Work by Bosch*, în „Art Quarterly", XX, 1957, pp. 128—40.

[37] Pictura lui J. Cornelisz în *Rijksmuseum* din Amsterdam poartă, vizibil, data de 29 noiembrie 1526, evident pentru o referire istorică necunoscută mie, dar care ar putea fi predica lui Luther din acea perioadă împotriva vrăjitoarelor. Opera, în afara calităţii ei, este importantă pentru că exaltă puterea cosmologică a vrăjitoarei, în stare de a pune în mişcare elementele. Tema ar trebui să reprezinte episodul biblic povestit în *Cartea I a Regilor*, 28, a lui Saul, care evocă prin vrăjitoarea din Endor, umbra lui Samuel. Dar Biblia nu furnizează nici unul din amănuntele aici îngrozitor descrise: pîinea, oferită de vrăjitoare regelui, este adusă de o sclavă care călăreşte pe un craniu de bou (obiect de cult încă din epoci îndepărtate), tras de cocoşi diabolici; furtuna de pe mare e provocată de hoarde de vrăjitoare, unele dintre ele transformate, cu acest prilej, în animale monstruoase.

Biblia ca matrice a figurativului fantastic nu trebuie nicidecum neglijată. Şi în afara numeroaselor ei fragmente (pe care le vom găsi larg adoptate în documentele următoare) au putut exercita o influenţă specifică, aşa cum observă Faggin (p. 18) scrierile apocrife, ca de exemplu prima carte a lui Enoch, care vorbesc de împerecheri între îngeri şi femei, din care ar fi ieşit uriaşii. Asemenea idei au fost frecvent reluate de primii scriitori creştini.

Apoi Biblia consemnează nu numai credinţele în vrăjitoare, dar şi normele legislative apărute, împotriva lor, în cadrul Orientului Apropiat. Cfr. *Exodul*, 22, 18; *Leviticul*, 20, 27, unde ele sînt chiar lovite cu pietre; *Deuteronomul*, 18, 10—22 (împotriva falşilor profeţi) etc. Folosirea modernă a rugului, în loc de lapidare, corespunde obiceiurilor populare (împotriva cărora intervin uneori legile). În evul mediu primitiv, în Europa, vrăjitoarele nu erau numai arse de vii, dar carnea lor era devorată în adevărate rituri de canibalism, pe care legea caută să le extirpeze, ameninţînd cu pedeapsa cu moartea. Cfr. capitolul III al titlului 67 al legii din 500 circa „Dacă cineva este crezut posedat de diavol, după obiceiul păgînilor, sau dacă vreun bărbat sau vreo femeie este vrăjitor sau vrăjitoare şi îi mistuie pe semenii lor, fie că li se dă spre mîncare carnea lor, fie că ei înşişi se devorează, vor fi pedepsiţi cu moartea".

Fără îndoială, inchizitorii au folosit metode mai moderate, şi nu lipsite de legalitate. Persecuţia nu a avut loc numai în Europa Catolică, dar şi în cea protestantă (şi, trebuie să adăugăm, chiar pe pămînt arab). Luther, în deosebi, s-a pronunţat cu o extremă violenţă în 1526 împotriva vrăjitoarelor, în legătură cu *Exodul*, 22, 18: „Nu vei lăsa să trăiască vrăjitorii"; *„Occidantur. Nulla earum non abutitur sa-*

cris. Christianorum. Tales feminas si inspicias, diabolicas habent facies; vidi aliquas. Ideo occidantur" (cfr. *Opere*, în ediţia din Weimar, XVI, 551; XXIX, 401, 443, 520 şi urm. etc.).

Pentru ilustraţiile din Vauderie, cfr. manuscrisul, la Bruxelles, al lui Johan Tinctoris *De Secta Vaudensium*, unde se văd vrăjitoarele zburînd pe monştri cu chip omenesc (reproduse de Hansen, citat).

[38] Cfr. Seligman, *Le Mirroir*, etc., cit., pp. 190—1.

[39] Prima ediţie din *De Lamiis*, este din 1489, la Constanţa, a doua din 1490—1, la Ulm. Textul a fost imediat tradus în germană. Ilustraţiile pot fi confruntate în Schramm, V, tabl. 77, pp. 417, şi VIII, tabl. 195.

[40] Hans Baldung s-a ocupat insistent de tema vrăjitoarelor şi aceasta, poate, nu atît pentru că s-a aflat în centrul epidemic al acestor credinţe, cît pentru că a fost în raport cu ambianţa juridică. Tatăl lui era într-adevăr procuror al curiei din Strassburg; şi Hans a avut o educaţie literară, interesîndu-se de magie, ocultism, a fost prieten cu Sebastian Brant, cu Jakob Wimpfeling, etc. El a făcut xilografii şi desene cu vrăjitoare, din 1510 în 1514, picturi în 1532 şi în 1544 etc. cu o fidelă interpretare a datelor căpătate în timpul proceselor: ele fierb oase de copii, le însoţeşte un craniu de cal, folosesc oglinzi etc., poziţiile lor sînt obscene. Cfr. mai ales Carl Koch, *Die Zeichnungen Hans Baldung Grien's*, Berlin, 1941, fig. 60, 62, 63, 64, 65. Un desen a servit chiar ca răvaş cu urări de Anul Nou, într-atît devenise motiv de modă.

În acelaşi spirit sînt tratate şi vrăjitoarele lui Manuel Deutsch, chiar mai urîte şi mai dezgustătoare.

[41] *Weisskunig* a fost editat abia în 1775 (şi xilografia la care ne referim se află la p. 23); o altă ediţie, sub îngrijirea lui H. Th. Musper în două volume, a apărut la Stuttgart în 1955—6.

[42] A. Chastel, *L'Antéchrist à la Renaissance, Cristianesimo e ragion di stato* în *L'umanesimo e il Demoniaco nell'Arte*, Roma, 1952, pp. 185.

[43] În 1514, în special, avem poate un raport între desenele de vrăjitoare ale lui Baldung şi epigramele poetice scrise de Butzbach împotriva a 6 vrăjitoare arse la Laach. Cfr. Gustav Radbruch, *Elegantiae Juris criminalis*, 1938, Leipzig, pp. 26—37. Încă din 1511 exista un ciclu iconografic complet dedicat nelegiuirilor vrăjitoarelor, după ritualul care va rămîne fixat de-a lungul secolelor, într-o mare gravură pe o pagină plină din *Der neu Layenspiegel. Von rechtmässigen Ordnungen in bürgerlichen und peinlichen Regimenten, mit Addition*, Augsburg (foglio 190 retro).

[44] Citat din Edouard Dhorme, *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*, Paris, 1945, p. 263.

Despre vrăjitoarele babiloniene, vezi J. Marquès-Rivière, *Amulettes talismans et pentacles dans les traditions orientales et occidentales*, Paris, 1938, pp. 86—7.

[45] Antologia ar putea continua mult, şi ar merita drept contraprobă o serioasă colaţionare cu tratatistica teologică.

Încă din „consilium" al lui Bartoldo di Sassoferrato pentru pedepsirea unei vrăjitoare din Orta 1331—2, se face referire la egloga a treia a lui Virgiliu: „Nu știu ce ochi atît de temerari mă fascinează pe mine neștiutorul". Dar mai ales umaniștii se servesc în părerile lor de referirile clasice cărora le este acordată aceeași autoritate ca părinților bisericii. Nulli, mai mult decît oricare altul, a insistat asupra raportului dintre magia neagră și renaștere: „Fenomenul vrăjitoriei fiind totuși frecvent în Evul Mediu, tinde chiar să se extindă, și tocmai în acel secol al Renașterii care înseamnă începutul civilizației europene moderne; astfel că atunci cînd se vorbește de vrăjitoare, în loc să se pomenească de tenebrosul ev mediu, ar trebui să se evoce splendida epocă a lui Leonardo, Machiavelli, Ariosto, Cellini și Tasso" (*I processi alle streghe*, Torino, 1939, p. 109).

Nimeni, după cîte știu, nu a istoricizat problema din punct de vedere al achiziționării, chiar în timpul renașterii, de noi izvoare literare apte să trezească interesul, fie al elitelor fie al maselor, pentru vrăjitorie, făcînd-o să fie aproape pe neașteptate la modă. Desigur și vechea filosofie și legislație puteau furniza stimulente provocatoare, și tot astfel și studiile de istorie naturală. Iată o scurtă exemplificare:

Seneca, *Nat. Quaest.*, IV, b, 6 și urm., citează printre superstițiile populare, credința că s-ar putea chema sau îndepărta ploaia prin intermediul cîntecelor; observînd că asemenea credință a rămas cu totul în afara teoriilor și doctrinelor filosofilor; Cicero, *de Reg.*, IV, 10, 12, amintește, în legătură cu legile celor 12 table, printre puținele crime pedepsite cu moartea, vrăjitoria, spre răul sau spre infamia cuiva. Cfr. Franz Beckmann, *Zauberei und Recht in Roms Frühzeit. Ein Beitrag zur Geschichte und Interpretation des Zwölftafelrechts*, Osnabrück, 1923.

Ochii fermecători sînt prerogativa care i-a impresionat mai mult decît oricare alta pe scriitorii antici: cfr. Plutarh, *Quaest. Conv.* V, 7, 6, 2; Aristotel, *Probl. Ined.*, III, 52; Virgiliu, *Eclog.*, III, 103; Aulo Gellio, *Noctes Att.*, IX, 4; Eliodoro Vescovo, *Theag. et Charich.*, III, 7. Vezi W. Deonna, *L'âme pupilline et quelques monuments figurés*, în „L'Antiquité classique", 1957, pp. 59—60. (important și pentru trăsătura diabolică).

[46] Citat din Bonomo, *Caccia alle streghe*, cit., p. 381.

[47] Așa cum a demonstrat și Caillois, Diana este asociată, încă din antichitate, cu vînătoarea sălbatecă: „alergînd pe la răscruci și strălucind prin hățișurile pădurilor" se spune într-adevăr despre ea (cfr. articolul citat la nota 16, II, pp. 177—80).

[48] Esențial, așa cum a arătat pe bună dreptate Bonomo, op. cit., p. 27, este raportul între vrăjitoria medievală și cultul zeiței Hecate sau al zeițelor înrudite. Ajută să fie înțeles mai bine studiul lui Pestalozzi, *Selene Hecathe*, în „Acme", V, 1952, pp. 385—418, și 531—59.

Chiar și „sabatul" pare a fi asociat unor acțiuni escatologice. Cfr. V. Lanternari, *Orge sessuali e riti di ricupero nel*

culto dei morti, în „Studi e materiali di Storia delle Religioni", XXV, 1954.

[49] Eriniile sînt reprezentate ca fiice ale nopţii, cu chipuri îngrozitoare, fizionomii diforme, văluri negre şi uneori cu aripi. Cfr. J. Toutain, *L'évolution de la conception des Erinnes dans le mythe d'Oreste, d'Eschyle à Euripide*, „Mélanges Franz Curmont", Bruxelles, 1938, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, tom IV, pp. 449—453.

Asupra părului în dezordine, ca atribut specific demonic al vrăjitoarelor, Levron *op. cit.*, avansează ipoteza unei legături cu părul plin de flăcări al demonilor, evident ca tradiţional atribut solar; Faggin, cit., în baza unor texte *cinqueseicenteşti*, menţionează vivacitatea raportului între păr şi magie; se poate adăuga supravieţuirea, în folclor, chiar în baza unor referiri biblice vestite (părul lui Samson) a legăturii păr-putere fizică. Dar este mult mai probabil ca părul lăsat liber în vînt să facă aluzie la magia meteorologică.

[50] Iată, într-adevăr, trăsăturile caracteristice ale Harpiilor după Virgiliu (*Eneida*, III, versuri 281 şi urm. în traducerea lui Albini); Un monstru mai odios decît ele, mai rău / blestem al cerului nu s-a ridicat / din apele Styxului. Chip de copile / au înaripatele, urît miros / de pîntec, mîin unghiate, şi feţele mereu / vinete de foame.

[51] Vrăjitoarele, nutrindu-se cu carne de om, au fost identificate şi de Gervasio di Tilbury în *Otia imperialia*, din 1212, scrise pentru Otto al IV-lea, cu acele *strigae* descrise de Ovidiu, în fragmentul pe care îl vom reda mai departe în text: „par că mănîncă, şi-şi aprind luminile, că împrăştie osemintele oamenilor pe care niciodată şi în nici un alt fel nu le-ar fi putut împrăştia, aşa cum nu se pot socoti normale lucrurile anormale; că beau sînge omenesc şi-şi duc copiii dintr-un loc în altul". Într-un mozaic romanic din Pesaro (cfr. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, p. 436, nota), apar păsări cu cap de femeie, numite „lamiae", denotînd difuzarea chiar şi iconografică a motivului. Şi Statiu le descrie astfel:

Căzînd în jos, umbresc nelegiuitul chip / şerpii cei mici din părul viperin / iar ochii le sînt sub trista frunte / ascunşi în două mari găuri unde o lumină / înfricoşătoare pare asemenea celei / ce uneori învinsă de versuri cîntate / aproape plină de ură, şi de ruşine / o arată rătăcitoarea lună; de otravă / pielea le este-mbibată; şi o culoare de foc / aprinde întunecata faţă, din care / arida sete, nepotolita foame / blestematele nenorociri, şi nedorita moarte / peste muritori cade, iar de pe spate / coboară o îngrozitoare mantie, care pe piept / i se strînge şi furia i-o reînnoieşte. / Adesea a treia dintre cele trei surori / cere viaţa muritoare cu care zilele / o măsoară, Proserpina e cu ea; / Şi ca ambele mîini agitîndu-le / făclia o poartă cu funebre flăcări, / în aceasta are un vajnic şarpe, cu care / aerul îl izbeşte, înfiorînd tot ce atinge.

Din Ripa, *Iconologia*, ed., Veneţia, 1645, pp. 232.

[52] Tacit, *Germania*, 8, vorbeşte de femei avînd în ele ceva sacru şi profetic, sau cel puţin înzestrate (*Historiae*, IV,

61), cu însuşiri divinatorii. Din ele, după contacte cu demoni impuri, ar fi ieşit Hunii. Cfr. C. Clemen, *Religionsgeschichte Europas*, Heidelberg, 1962, I, p. 340.

[53] Despre Holda germanică cfr. E. Mössinger, *Wildweibchen*, in „Hessische Blätter für Volkskunde", 37, 1940; K. Paetow, *Frau Holda, Märchen und Sagen*, 1952, V. Waschnitius, *Perth, Holda, und verwandte Gestalten*, 1914.

[54] După Theodor Kraus, *Hekate, Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland*, Heidelberg, 1960, Hecate medievala ar avea legătură nu cu Hecate antica, ci cu Pheraia, o zeiță autonomă din Tesalia, reprezentată şi pe cal.

[55] E. Tietze Conrat, *Der Stregozzo*, în *Die Graphischen Künste*, N.S.I. 1936, pp. 57 59.

[56] Cfr. Peltzer, art. cit., p. 275 şi 277.

[57] Se pot vedea acum reproduse la tab. 162 şi 167 din catalogul expoziției din Mantova, sub îngrijirea lui G. Paccagnini. Despre cultura lui Mantegna, este în curs de publicare o lungă contribuție a celui ce scrie aceste rînduri, în actele congresului organizat cu ocazia expoziției Centrului de studii asupra Renaşterii din Florența.

[58] Pentru bătrînețea vrăjitoarei, ca indiciu al apartenenței sale la o castă de vîrstă, cfr. Arne Runeberg, *Witches, Demons and Fertility Magic Analisys of Their Significance and Muttual Relations in West-European Folk Religion*, in „Societatis Scientiarum Fennica, Commentationes Humanarum Litterarum" XIV, Helsingfors, 1947.

Friedrich S. Krauss, *Slavische Volkforschungen*, Leipzig, 1908, *Hexen*, pp. 31—86, proverbul este citat la p. 37.

[59] Vezi John Pope-Hennessy, *Two Padum Bronzes*, în „The Burlington Magazine", 1954, pp. 9—13.

[60] Cfr. printre altele L. Servolini, *Jacopo dei Barbari*, Padova, 1944, tabl. LXXXV, şi fişa XXIX, şi natural fişa lui Hind, *Early italian Engravings*, VII, Londra, 1948, tabl. 699—716.

[61] Datorez arhitectului A. Busiri Vici, proprietar a două splendide „vrăjitoare" ale lui Rosa, care au fost expuse la Roma, la S. Paolo del Brasile, la Rio de Janeiro, la Bordeaux (cfr. fişele 143—4 şi tabl. 20 şi 21 din catalogul *Bosch, Goya et le fantastique*, Bordeaux, 1957) unele informații pe care le expun aici rapid în legătură cu această activitate a artistului. Picturile au fost recunoscute ca autografe de acelaşi A. Busiri Vici, care le-a raportat fie la o scrisoare din 15 decembrie 1646 scrisă lui G. B. Riccardi (cfr. *Lettere inedite di S. Rosa a F. B. Riccardi*, transcrise şi adnotate de Aldo de Rinaldis, Roma, 1939, scris. 157), fie baladei scrise de însuşi Salvator Rosa, dedicată „Vrăjitoarei":

La farmece, la farmece, şi cine nu a înduioşat cerul, să înduioşeze iadul. / Eu vreau să încerc / modalități magice / sunete profane / ierburi diferite şi noduri / ceea ce poate opri cereştile roți. / Cerc magic / ape reci / peşti de tot felul / ape chimice / balsame negre / pulberi amestecate / şerpi şi lilieci / sînge putred / măruntaie moi / mumii uscate / oase şi viermi / fumigații ce înnegresc / glasuri oribile ce sperie / limfe tulburi ca

otrăvesc / picuri rău mirositoare ce corup / ce întunecă / ce îngheață / ce strîmtează / ce ucid / ce înving valurile Stixului / în această neagră cavernă, / unde n-a ajuns niciodată rază de soare, / din bezna tartarului / voi scoate turba infernului; / voi face ca un negru spirit / să ardă un chiparos, un mirt;/ și-n timp ce puțin cîte puțin / voi distruge imaginea lui de ceară / voi face ca la un foc neștiut / imaginea sa vie să piară / și cînd arde falsa, să ardă adevărata. /

Pictura în cuvinte reprodusă aici, din 1646 circa, nu este singura cu acest subiect (vezi de exemplu Vrăjitoarea din Pinacoteca Capitolina din Roma: vrăjitoarea din Palatul Alb, la Genova; și mai ales marea alegorie „Umana fragilità“ amintită de Baldinucci pentru Papa Alexandru VII, recent trecută în comerțul de anticariat). Cele mai apropiate precedente stilistice sînt cîteva opere nordice, mai ales grafice; în afara celor citate de noi în cursul capitolului, aproape sigur „Atelierul Diavolului“ de Jacques de Gheyn, din 1608.

VI. MAGIA ELEMENTELOR

[1] Ronsard, *Avant qu'Amour*, din *Amours* din 1552, citat în Robert V. Meril și Robert J. Clements, *Platonism in French Renaissance Poetry*, New York, 1957, p. 11.

[2] Ibidem, Cfr. și, în opera citată a lui Merril și Clements, primul capitol *Chaos, Creation and the World-Soul*, pp. 1—28.

[3] Paolo Rossi, *Sulla valutazione delle arti meccaniche nei secoli XVI e XVII*, în „Rivista critica di Storia della Filosofia“, 1956, II, aprile-giugno, pp. 126—148, și acum în *I filosofi e le macchine* (1400—1700), Milano, 1962.

[4] Vezi capitolul relativ în *Aberrations*, Paris, 1957, citat, al lui Baltrušaitis.

[5] Multe din cunoscutele „drôleries“ au avut un temei religios și o destinație didactică-populară; locul acordat comicului în viața religioasă și mînăstirească era în evul mediu mult mai important decît acum. Un foarte convingător raport între *drôleries* și *exempla*, intercalate în predici, a fost stabilit de Lilian M. C. Randall, *Exempla as a source of gothic marginal Illumination*, în „Art Bulletin“, XXXIX, 1957, pp. 97—107.

[6] O perfecționare tehnică de seamă în șlefuirea pietrelor prețioase pentru a le face regulate (și, în același timp, o progresivă depreciere a perlelor neregulate, numite cu un cuvînt portughez care urma să aibă în viitor un extraordinar destin, baroce. Cfr. în afara comunicării lui Migliorini, despre termenul de baroc în citatul congres al Academiei Naționale dei Lincei, excelentul studiu al lui Kurz, *Barocco: storia di una parola*, în „Lettere italiane“, XII, 4, octombrie—decembrie 1960, pp. 414—444) se poate recunoaște în operele de orfevrărie, și este atestat și de izvoare literare; în care se elogiază și reluarea prelucrării bazaltului dur.

[7] Aceasta se poate deduce din descrierea vilei din Quaracchi, făcută de Giovanni Rucellai, în al său *Zibaldone* (cfr. antologia sub îngrijirea lui A. W. Perosa, Londra, 1960, 3

pp. 20—21). Ipoteza că această grădină ar fi conexată unei idei a lui Alberti a fost avansată de B. W. Ahert-Patzak, *Palast und Villa in Toscana*, Leipzig, I, 1912, pp. 165 și urm.; II, 1913, pp. 97—103.

[8] Hans Hess, *Die Naturanschauung der Renaissance in Italien*, Marburg, a.d.L., 1924.

[9] Despre vilă, vezi David K. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960.

[10] Citez din David K. Coffin, *Pirro Ligorio and the decoration at Ferrara*, in „Art Bulletin", 1955, pp. 192—3. Bio-bibliografia despre imaginile grotești a devenit enormă, în acești ani din urmă. Ar fi deajuns să cităm, pentru informarea generală, volumul magnific al lui Erik Forssmann, *Säuleund Ornament. Studien zum Problem des Manierismus. in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm, 1956; și Friederich Piel, *Die Ornament-Grotteske in der Italienischen Renaissance zu ihrer Kategorialen Struktur und Entsthehung*, Berlin, 1962 („Neue München Beiträge zur Kunstgeschichte, III"). Dar vezi și Kris-Gombrich, *The Principles of Caricature, Psycoanalitic Explorations in Art*, New York, 1952.

[11] Eliade, *Images et Symboles*, pp. 119 urm.; *Das Heilige und das Profane*, p. 76.

[12] Annibale Caro, *Lettere familiari*, volumul I, ed. sub îngrijirea lui Aulo Greco, Florența, 1975, nr. 61, pp. 105—109. Îi datorez semnalarea prietenului Costanzo.

[13] *Lettera a Giovambattista Grimaldi*, din Cartea II-a *Scrisorilor*, ed. Napoli, 1892. Claudio Tolomei (mort în 1555 a fost acum implicat „în Academia vitruviana" în care era inclus și viitorul papă Marcello II; acolo era comentat Vitruviu de către Ignazio Danti, Vignola etc. Tolomei, în ceea ce-l privește, a ținut o academie arhitectonică în casa Colonna, în prezența lui Michelangelo și a altora. Un program științific de studii vitruviene este cuprins și în scrisoarea sa din 14 noiembrie 1542 adresată lui Agostino Landi, cartea III a *Scrisorilor*. Cfr. *Exercitationes Vitruvianae primae, hoc est Ioannis Poleni commentarius criticus de M. Vitruvii Pollionis architecti X Librorum editionibus*, Padova, 1739, pp. 50—62. Este mai mult decît probabil că partea rustică a fost elaborată și în raport cu aceste cercetări vitruviene.

[14] „Oh, omule, creație îndrăzneață a celei mai temerare naturi". L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, libro IX, c. IV, citez din traducerea venețiană din 1546, pp. 200 urm.

[15] Despre gustul albertian pentru „varietas", cfr. M. Gosebruch, *„Varietà" bei Leon Battista Alberti und der Wissenschaftliche Renaissancebegriff*, in „Zeitschrift für Kunstgeschichte", XX, 1957, pp. 229—38.

Nu au lipsit totuși în antichitate exemple foarte apropiate de cele ale rusticului renascentist, în tratarea decorativă a grotelor naturale, ca peștera Villei Tiberiene din Sperlonga (ilustrată la fig. 16—23), pe bază de cochilii, mozaicuri și tencuieli colorate; cfr. Furio Fasolo, *Architetture*
 classiche a mare II Altre antichità del Litorale di Sperlonga,

în „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'-Università di Roma", nr. 20—21, 1957, pp. 13—28. Peştera fusese descrisă de Tacit.

[16] B. H. Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors*, Cambridge, Mass. 1933, p. 19.

[17] D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960, p. 38.

[18] Carla Manara, *Montorsoli*, „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova", nr. 2, 1959, în deosebi pp. 72—76, unde există o magnifică analiză a actualei valori a fîntînii realizată în Montorsoli (pp. 83—86). Pe drept cuvînt, scriitoarea constată la artist, tocmai pentru o substanţială divergenţă între manierism şi alte forme de anticlasicism, „persistenţa continuă a unor elemente inconciliabile, care demonstrează coexistenţa incoerentă nu numai a unor diverse motive figurative, ci şi a unor diferite conţinuturi, unele literare, altele vitale şi esenţiale. Acestui dualism, acestei fluide situaţii spirituale, Montorsoli nu caută să i se opună cu o continuă cercetare şi tulburătoare subtilitate intelectualistă care caracterizează pe unii artişti ai manierismului: probabil că el nu este nici măcar conştient de criză şi singur ajunge să realizeze arta lui într-o senină şi indiferentă evaziune, fără probleme de viaţă, şi totuşi, senzorial, foarte apropiată de viaţă şi de natură" (p. 92). Lăsînd de o parte presupunerea unei spontaneităţi în această apropiere senzitivă, analiza este subtilă şi interesantă, şi poate constitui o contribuţie fundamentală la distincţia între manierism şi, dacă vrem, antirenaştere.

[19] Vezi de pildă capitolul relativ din *Storia delle pietre* de Agostino del Riccio, 1590, cod. 2230 din Biblioteca Riccardiana din Florenţa pe care o reproduc în apendice. Cristalele se găsesc, la Ambras, în I-a din cele 18 cutii, cfr. inventarul din 1596 publicat de W. Boeheim, în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", VII, Viena, 1888, pp. CCXXXIX—CCXIII.

Un asemenea loc privilegiat ar putea fi un indiciu pentru o foarte specială stimă acordată unor obiecte atît de preţioase. O magnifică descriere a unor piese de cristal de mari dimensiuni a fost dată şi în inventarul din 1607 al comorilor lui Filip II. Cfr. Rudolf Beer, *Inventäre aus dem Archivo des Palacio zu Madrid*, în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Keiserhauses", XIV, II, 1893, pp. XLIII XLIX, nr. 596—691. Cristale se găsesc şi în *Grüne Gewölbe* din Dresda şi sînt semnalate în inventarul din 1610. Despre cristal există o vastă bibliografie, cfr. Articolul *Bergkristall* în *Real Lexikon*, II, coll. 275—98; şi E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneiderkunst in der italienischen Renaissance*, Wien, 1929. Bibliografia recentă consistă în contribuţii separate, ca Hans Wentzel, *Die Monolithgefässe aus Bergkristall*, în „Zeitschrift für Kunstgeschichte", VIII, 1939, pp. 281—5; F. Hayward, *A Rock-Crystal Bowl from the Treasurs of Henry VIII*, in „Burlington Magazine", 1958, pp. 120—4; Anton Legner, *Ein Freiburger Kristallpokal in Graz*, în *Studien zur Kunst*

des Oberrheins,- Festschrift für Werner Noack, Freiburg, 1958, pp. 131—6 etc.; Anton Legner, *Schweizer Bergkristall und die Kristallscheeiferei von Freiburg im Breisgau,* în „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", XIX, 1959, pp. 226 40.

În *cinquecento* încep să fie prelucrate şi cristalele din Monte Bianco, şi din alte masive muntoase (Barèges, Urali etc.). Cristalele mai mari totuşi continuau să vină din Japonia, din India şi din Arabia.

20 Atractivitatea simbolică a cristalului este complexă, şi tot pe atît de interesantă. În parte depinde de legi fizice, „dacă îndreptaţi un cristal spre soare, puteţi aprinde un foc", scrie Albertus Magnus. Multă vreme el rămîne un instrument esenţial de magie. Palatul de cristal echivalează, în basm, cu empireul: vezi Calvino, p. 56, *I tre castelli.* „Copilul ridică pietrele şi găsi o deschizătură ca un fel de broască de uşă. El introduse cheia de cristal şi deschise. Se trezi astfel într-un măreţ palat de cristal. Etc.".

Renaşterea visează, poate mai mult decît goticul, aceste palate de cristal (cfr. pentru simbologia luminii, capitolul despre *Regele Solomon* în volumul meu *Rinascimento e barocco* (Torino, 1960). În Alberti, de exemplu, se citeşte, VI, 5 „Face opera împodobită raritatea pietrei, şi frumuseţea, ca şi cum ar fi vorba de marmura aceea pe care se spune că împăratul Nero în templul de aur al zeiţei Fortuna, l-a construit atît de pur, candid, şi transparent încît fiind fără găuri se părea că ar fi închis în el lumina". Şi VI, 11: „se văd temple acoperite cu plăci de marmură, despre care se spune că ar fi fost în templul din Ierusalim foarte mari şi strălucitoare, în aşa fel încît celor ce priveau de departe apărea ca un munte acoperit de zăpadă".

21 Cfr. W. K. Zülch, *Die Entstehung des Ohrmuschelstils,* Heidelberg, 1932, tab. 48.

Unele din proiectele lui Ligozzi au fost expuse cu ocazia *Expoziţiei de desene de artă decorativă,* Florenţa, 1951, fişa nr. 56 şi fig. 24 a catalogului sub îngrijirea Luisei Marcucci. Mă refer îndeosebi la desenele off. 97302 (şi 97186). O derivare a acestora din cele ale lui De Vries este foarte probabilă.

22 Saracchi-i merită desigur mult mai multă atenţie decît scurta ştire dată despre ei de către G. Rosa în *Storia di Milano,* X, pp. 842—50. Operele lor constituie şi acum unul din nucleele cele mai surprinzătoare ale minunatei Comori a dinastiei bavareze (cfr. secţia VI, fişe 298 şi următoarele, din catalog, cu totul exemplar, al lui Hans Thoma, *Schatzkammer der Residenz München,* München, 1958).

23 Este curios, într-adevăr, că Michelangelo, pentru Ippolito dei Medici, i-a dat lui Giovanni Bernardi să-i transpună în cristal de stîncă, cîteva desene reprezentînd căderea lui Faeton, Chinurile lui Tizio, Ganimede răpit de vultur, teme tipice psihanalizei. Cfr. scrisoarea lui C. Tolome către Apollonio Filareto, pp. 87—88 din vol. II al *Lettere,* ed. 1829. Şi aici confruntările antice posibile sînt multi-

ple, chiar literare; în pinacoteca descrisă de Petronio se afla un tablou cu „Zeus care răpește pe Ganimede".

[24] Cfr. capitolul III, nota 119.

[25] Villard de Honnecourt, ediție Hahnloser, Wien, 1935, tav. 44, pp. 134—7.

[26] Coralul a avut o mare întrebuințare încă din *quattrocento*, în funcție apotropaică (vezi talismanul atîrnat de gîtul lui Iisus copil pe icoana pe lemn a lui Piero della Francesca, acum la Brera, unde copilul are înfățișarea fiului cel dintîi, foarte mult dorit, al Ducelui de Urbino, și îi reproduce, se bănuiește, colierul). Marea înflorire a atelierelor care îl prelucrau, în Sicilia, la Napoli, la Genova, elaborîndu-l în felurite chipuri, este totuși *cinquecentescă*. Lipsește deocamdată o bibliografie generală satisfăcătoare. Vezi totuși A. Sorrentino *Il Museo del Corallo e la R. Scuola d'arte industriale a Trapani*, în „Il Nuovo Vespro", februarie-martie, 1926; Giov. Tescione, *Italiani alla pesca del corallo*, Napoli, 1940; O. Pastine, *L'arte dei corallieri*, „Atti della Soc. Ligure di Storia Patria", vol. XXIII, Cfr. în plus P. Giulianelli, *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure*, 1753.

[27] La Trapani în secolul XVI existau 25 de figuri de maeștri coralieri; Despre „Montagna", comandată de Don Francesco Ferdinando d'Avalos, cfr. „Archivio Storico Siciliano", XIX, 1895, p. 277. A. Sorrentino, *Il Museo del Corallo*, citat; Antonio Daneu, Rosso e Nero, in „Sicilia", autunno, 1957.

[28] Despre Filippo da Santacroce vezi Mario Labò, în *Thieme Becker*, la *vocem*.

[29] Pentru coralii din Ambras, pot, datorită amabilității conservatorului, dr. Laurin Luchner, să reproduc la pp. 497—99, un document. Ei sînt catalogați în inventarul din 30 mai 1596, publicat de W. Bocheim, *Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliotheck*, în „Jahrbuch der Kunsthistorichen Sammlungen des A. Kaiserhauses", VII, Wien, 1888, CCXXVI urm., erau păstrate (CCXCVI), 412—18) în a 12-a cutie și au fost descriși de Charles Patin în darea de seamă despre călătoria sa (citez din trad. engleză din 1697, Londra, *Travels thro' Germany, Swisserland, Holland and other Part of Europe*), pp. 88—9. Corali prelucrați se găseau în cele mai mari colecții aristocrate ale timpului: a familiei Medici, Doria, la Roma (păstrate încă în Palatul din Via del Corso), a ducelui di Belviso din Messina, a contelui Ludovico Moscardo din Verona, și natural în muzeele de științe naturale, ca acela al lui Kircher.

[30] Tocmai pentru aceasta rezultă, vizual, dramatic, motivul, de fapt foarte răspîndit, al oamenilor transformați în corali de către Sirene, cfr. Calvino, cit., p. 628.

[31] Cfr. G. Monrey, *Le livre des Fêtes Françaises*, Paris, 1930, pp. 11—12.

G. B. Della Porta, *De i miracoli et maravigliosi effetti della natura prodotti* etc., Veneția, 1560, c. XIV, p. 70: „se află o mașinărie care după unii se numește Dragonul zburător sau stea cometă care se compune în acest fel, făcînd un dreptunghi de bețișoare de trestie subțire, care în lungi-

me să fie proporțională cu lățimea, sau mai bine zis lungimea să fie o dată și jumătate mai mult decît lățimea, și în părți să aibă doi diametri, la întretăierea cărora trebuie legată o sfoară de aceeași mărime și să se lege cu celelalte două bețișoare ale mașinărici și apoi se acoperă cu hîrtie sau cu o pînză subțire pentru a nu fi prea grea. După aceea se merge pe un munte înalt sau în vîrful unui turn, cînd bat vînturi egale care nu se ciocnesc, dar care să nu fie prea puternice, pentru a nu se strica mașinăria, dar nici să nu fie prea slabe, ca să nu o poată ridica în aer, mai sus decît poate zbura drept, ci strîmb, lucru pe care nu-l va îngădui sfoara trasă într-o parte, și de cealaltă coadă lungă făcută de asemenea din sfoară. Foile de hîrtie trebuie bine legate în totul, pentru a putea îngădui mașinăriei să fie împinsă. Zburînd astfel, îndată ce s-a ridicat puțin mai sus, i se pune deasupra o lumină ca să pară ca o cometă. Unii pun praf de pușcă, care, cînd mașinăria se oprește în aer, se fixează pe ea prin mijlocirea unei sfori prevăzută cu un inel tot de sfoară aprins și într-adevăr tăind pînza o aprinde și cu un mare bubuit mașinăria explodează și cade la pămînt. Unii leagă o pisică sau un cîine, ca să se audă în aer un strigăt". Este mai mult decît probabil că în acest caz trebuie să se recunoască o derivare din Extremul Orient, ca în reprezentarea însuflețită a norilor. Despre aceasta, în afară de Baltrušaitis, *Moyen Age Fantastique*, op. cit., cfr. primul capitol (*Wolken in Religion und Kunst)* a lui Kurt Badt, în *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, 1960. Iconografia fantastică a norilor pare totuși că depinde, mai mult decît de aproape nesemnificativele citate literare antice, de o influență orientală, foarte vie în *quattrocento*. Giovanni Fontana declară că a văzut armate luptîndu-se între ele în cer, în 1403. Cellini trage cu pușca în nori (*Vita*, ed. cit., p. 285).

[32] Despre jocurile de stindarde vezi Francesco Ferrari Alfieri, *La Picca e la Bandiera*, Padova, 1641, dar și fragmentele lui Valturio despre drapele, fresca cu înfrîngerea lui Kosroe de Piero della Francesca.

[33] În *De Architettura*, VI, 11. „Povestește Eusebiu că deasupra templului lui Solomon erau întinse lanțuri de care atîrnau patru sute de clopote cu al căror sunet erau împrăștiate păsările. Se împodobesc vîrfurile acoperișurilor, gurile de tunuri, etc. Și se mai pun la vedere flori, statui, care, și alte lucruri asemănătoare, despre care vom vorbi mai în amănunt în altă parte".

Esențiale sînt, desigur, precedentele clasice, sau mai bine zis descrierea lui Vitruviu (16, 4) a Turnului Vînturilor din Atena, pe care se afla o giruetă cu un Triton (de mai multe ori reprezentată xilografic în edițiile vitruviene). Una din cele mai frumoase redescoperiri literare a giruetelor antice este cea din *Sogno di Polifilo*, unde, în vîrful unui obelisc, este imaginată o nimfă in *acto mostrante de volato*, cu un corn al abundeței în mînă, urmînd, bănuim, contemporana (pe la 1498) reprezentare a zeiței Fortuna din școala lui Mantegna, acum în castelul din Mantova, „avînd deasupra frunții cosițe în vînt iar partea pleșuvei cupe sau a craniului, dez-

golită şi aproape fără păr". Subiectul derivă dintr-o epigramă a lui Ausoniu.

Cea mai frumoasă giruetă realizată în *cinquecento* este cu siguranţă uriaşa statuie a Credinţei, înaltă de patru metri, ...ră a lui Bartolomeo Morel (1566—8) care domină oraşul ...illa din înălţimea Turnului Giralda, care îşi ia numele de la el, indicînd revenirea întregii ţări la catolicism. Valoarea cosmologică a învîrtirii în jurul său, întorcîndu-se în toate părţile, în *cinquecento*, este atestată de diferite declaraţii alegorice. Astfel grupul Justiţiei şi al Păcii, rotindu-se pe un pivot, pentru o fîntînă a Palatului Oraşului Geneva executată în 1584, poartă scris: „Justiţia este baza păcii durabile, de aceea noi ne rotim pentru ca toate lucrurile să apară succesiv în faţa ochilor noştri". Cfr. W. Deonna, *La Justice à l'Hotel de Ville*, în „Revue Suisse d'Art et d'Archéologie", 1950, p. 144.

[34] Fausto Venanzio Da Sebenico, *Machinae Novae*, Veneţia, 1595 (este inventatorul turbinei cu aer); cfr. Francesco Savorgnan di Brazzà, *Un inventatore dalmata del '500*, în „Archivio Storico per la Dalmazia", mai 1932, pp. 55—73).

[35] *Trattato dell'Origine delli venti* de Stefano Breventano Pavese, Venezia, Gioan Francesco Camotio, 1571, este mediocru şi compilatoriu, şi se inspiră din Pliniu, Seneca, etc. Despre automatele muzicale, cele mai preţioase informaţii se găsesc în Salomon de Caus, *Institution harmonique divisée en deux parties*, Heidelberg sau Frankfurt, 1614, şi *Les Raisons des Forces Mouvantes*, Paris, 1624.

[36] David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, New-York, 1960, p. 39.

[37] O restaurare sonoră a Vilei d'Este, cu aparate şi muzici electronice, în colaborare cu Sanguineti şi Gelmetti, a fost propusă de mine societăţii Siemens, dar s-a stabilit că din punct de vedere economic este mult prea costisitoare şi nerentabilă.

[38] Daniello Bartoli, *L'huomo di lettere difeso e emendato*, Veneţia, 1670, II, 3.

[39] Despre Hellbrunn, lîngă Salzburg, vezi capitolul VIII, nota 67.

[40] Despre instrumentele muzicale din Renaştere nu cunosc studii care să se ocupe de acest aspect.

[41] Michelangelo, *Lettere*, ed. Milanesi, nr. 179, p. 501.

[42] Pentru elementul focului, în general (dar cu minime referiri la *cinquecento*) vezi Carl Martin Edsman, *Ignis divinus, Le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité; contes, légendes, mythes et rites*, Lund, 1949; despre focurile ceremoniale ale folclorului, vezi capitolul III, nota 38.

Pentru artele figurative, e suficient să amintim vasta serie de reprezentări ale celor patru elemente, în care focul are o deosebită importanţă picturală, ca şi pentru aspectele dramatice. A. Kamphausen, *Die Brandkatastrophen in der bildenden Kunst*, Heide in Holstein, 1959.

Un studiu global despre focurile de artificii este acela, foarte ilustrat, al lui Arthur Lotz, *Das Feuerwerk*, Leipzig,

fără dată. Pentru *cinquecento* dă informații specifice Biringuccio Senese, *De la Pirotechnia libri dieci*, Veneția, 1540, cu ilustr. Alte informații în excelentul articol despre *Pirotecnica*, de E. Povoledo, în *Enciclopedia dello Spettacolo*.

Importante descrieri, în parte culese de Lotz, se găsesc la scriitorii de artă din *cinquencento* și după aceea. Astfel Vasari, în *Viața lui Tribolo*, ed. Milanesi, VI, pp. 93—4; și Baldinucci, în *Vita del Buontalenti* (ed. 1811, vol. VIII, pp. 16—17) „în această împrejurare inventă un fel de mașinărie cu cîteva figuri puse de jur împrejur, cu niște cercuri închise într-un fel de lămpi de hîrtie care, învîrtindu-se prin forța fumului unei lămpi, trimit umbră într-o foaie de hîrtie care se interpune vederii noastre. Acestei mașinării i s-a dat numele de giruetă; iar el de atunci a fost numit „cel cu morișca, și apoi Bernardo delle Girandole (al giruetelor), iar acest nume i s-a dat și atunci cînd el a arătat Florenței cele mai frumoase focuri de artificii care s-au văzut vreodată, și printre acestea giruetele cu artificii, care sînt văzute astăzi în tot felul de serbări populare. Printre manifestările mai grandioase a fost, în 1481, marea giruetă de la Castel Sant' Angelo, din Roma, în legătură cu care există mai multe gravuri; *mașinăriile din Piața* Navona (1589): la Florența, serbările dedicate sf. Ioan. În Italia, la Bologna. Ferrara, Messina, Trento (necitat de Lotz) se organizează serbări pirotehnice. Victorii, intrări triumfale, sînt, mai ales în alte țări, ocazii de experiențe spectaculoase, larg alegorizate. Cfr. balaurul aici reprodus și descrierea serbărilor din Trento pentru Filip II, în apendice.

Tehnic, de la simple decorațiuni geometrice, se trece la reprezentări complexe, cu caracter narativ.

[43] Cfr. apendice, pp. 500—20.

[44] Pictura figura odinioară printre cele o sută de tablouri achiziționate de August III al Poloniei, în 1746, de la Ducele de Modena, Francesco III. La început făcea parte dintr-o serie de 11 subiecte mitologice care au împodobit castelul din Ferrara. Adolfo Venturi a atribuit pictura, deși catalogată drept a lui Dosso Dossi, lui Battista Dossi. Cfr. Henriette Mendelsohn, *Das Werk der Dossi*, München, 1914, pp. 144—5 și în „Commentari", VIII, 1957, pp. 257—61.

[45] Pe acest factor psihologic se ridica focul grecesc; vezi în *Cronache* de Vonville despre Cruciada Sf. Ludovic: „într-o seară se întîmplă ca turcii să aducă un mecanism pe care ei îl numesc mașină de aruncat pietre, un mecanism foarte distrugător; prin acesta ne arunca proiectile la picioare, lucru cel mai îngrozitor pe care l-am văzut vreodată... mecanismul era ca un tun, de o lungime destul de mare și făcea atîta zgomot încît părea că din cer se prăbușea ceva sau că un balaur zbura prin aer, lansînd o lumină atît de puternică de ni se părea că sîntem în plină zi, atît de strălucitoare era flacăra de foc". Cfr. P. B. Bagatti, *Bombe a „fuoco greco" in Palestina*, VIII XIII, in Faenza, XXXIX, 1953 pp. 35—39 (era vorba de vase mici globulare pline cu petrol brut). Folosirea bombelor mici incendiare cu scop terorist, este
 de fapt o dureroasă practică războinică.

[46] Citez din Biringuccio Senese, Venezia, 1540, pp. 165—6, „deşi aceste focuri alcătuite din materii distrugătoare şi oribile aduc oamenilor pagube şi mare spaimă, se ajunge totuşi să se provoace aceloraşi oameni, bucurie şi plăcere, aşa că ei în loc de a fugi de ele, vin bucuroşi să le vadă".

[47] Cfr. Celio Malespini, *Novella XXIV*, tom II, 1599. Din această problematică face parte şi vizualizarea opaiţului, mai ales dacă el are funcţie de reprezentanţă. Cfr. în legătură cu proiectele lui Dürer, comentate de Detlef Heikamp, *Dürer Entwürfe für Geweihleuchter*, în „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1960, I, pp. 42—55.

[48] Se citeşte de pildă chiar şi în Castiglione, care rezumă o foarte complexă acţiune de reluare a tematicii ermetice: „aşa cum focul material rafinează aurul, tot astfel acest foc sfînt în suflete distruge şi mistuie tot ce este muritor şi însufleţeşte şi înfrumuseţează partea cerească mai înainte amorţită în ele şi înmormîntată de simţuri. Acesta este rugul pe care scriu poeţii că ar fi fost ars Hercule pe vîrful muntelui Oeta, şi trecînd prin acest foc, după moarte el a rămas divin şi nemuritor", *Cortegiano*, IV, LXIX, ed. Cian, p. 495.

Pentru flacăra şerpuitoare, citez din Posidonius, reprodus de Comont, *Lux Perpetua*, p. 176. Despre ideea de flacără, la Michelangelo, cfr. Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, Zürich, 1961, pp. 175—179.

[49] Despre *intermezzo*-ul teatral, vezi respectivul articol în *Enciclopedia dello Spettacolo*, VI, coll. 572 urm. Este în curs de publicare un volum al lui Sandro Marabottini, despre scenografie, cu o vastă tratare a serbărilor şi a aparatelor, ale căror *intermezzi* reiau, într-un anume sens, poetica. Vezi şi foarte subtila exegeză a lui Orfeu, al lui Poliziano, făcută de Karl Kerenyi, în *Orfeo simbolo dionisiaco*, „Umanesimo e Simbolismo, " Atti del IV Convegno Internazionale di Studi umanistici, Padova, 1958, pp. 182—92.

[50] Un altul din cadrele în care noul „naturalism" s-a desfăşurat, a fost într-adevăr interpretarea figurativă a Divinei Comedii: există la sfîrşitul *cinquecento*-ului diverse ş interesante reprezentări. Şi aici operează acelaşi ritm cronologic, care pare că scandează reluarea fantasticului şi a supraomenescului, de la generaţie la generaţie. Etapa precedentă fusese aceea a lui Botticelli şi a lui Giuliano da San Gallo; extraordinar de bogată în interpretare naturalistică, în comparaţie cu pictura contemporană. Acum este rîndul (1587—8) pictorilor Zuccari (87 desene, nn. 2474—3561 cat. Ferri), al lui Stradano (Cod. Med. Pal. 75), al lui Ligozzi (un artist care, cum vom vedea, apare în orice moment, în lucrarea noastră); cfr. C. F. Bell, *Drawings by the old Masters in the Library of Christ Church*, 1914, nr. 211, tav. 44; ei foarte „romantic" subliniază mai ales alternanţa de lumini şi umbre a itinerarului dantesc; ba chiar, pun în relief mai ales coşmarul umbrei. Ei sînt cei care ne dau prima imagine adevărată nocturnă a infernului, adică, practic, prima traducere picturală a unei tragedii care nu e bazată numai pe raporturile omeneşti, ci pe iremediabila tensiune între individ şi univers.

Despre ilustrațiile din *cinquecento* pentru Dante, vezi C. Ricci, *La Divina Commedia di Dante nell'Arte del Cinquecento*, Milano, 1908; G. Biagi, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, Torino, 1924; P. Schubring, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie in Italien 14 bis 16 Jahrhundert*, Viena, 1931. Este curios cum capriciul arhitectonic manierist apare foarte adaptat demoniacului, de exemplu, în Poarta Infernului, a lui Zuccari (Schubring, tav. 31) rezolvînd singur nevoile dramatice ale temei, chiar dacă eficacitatea ansamblului se vădește inferioară aceleia a Parcului Bomarzo.

Goticul tîrziu a tratat în mod fericit tema cosmologică a *Commediei*, de exemplu în minunatele miniaturi ale cercului pictorilor Lorenzetti din cod. C.L. 70 al Bibliotecii Cómunale din Perugia.

[51] Acest proces, care pare într-adevăr foarte general, a fost analizat cu subtilitate de Josef A. Mazzeo, *Universal analogy and the culture of the Renaissance*, in „Journal of History of Ideas", aprilie 1954, XV, pp. 299—304, unde la pp. 303—4 citim: „Accentul pus de Renaștere pe analogia universală și afinitățile cosmice au ajutat ca *forma mentis* a oamenilor Renașterii să devină bogat metaforică și simbolică. Cassirer, *Individum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, 1927, cap. 4, *passim*, remarca pe bună dreptate că una din caracteristicile filosofiei Renașterii este rezistența arătată de filosofi acelei perioade de declarațiile abstracte. Dimpotrivă, ei căutau expresia concretă a unei idei, adesea prin mijlocirea miturilor, și manifestau o puternică tendință de a crea analogii, de a le înțelege ca pe un scop al investigațiilor și de a simți o identitate aproape animistică a omului cu marea lume vie a naturii. Criteriul lor pentru a judeca adevărul sau falsitatea unei afirmații pare să fi rezidat în gradul ei de bogăție în elemente *poetice* esențiale. Principiul analogiei universale sau al corespondențelor universale furnizează baza pentru o teorie unificată a imaginației care reunește pe filosoful și pe cercetătorul naturii cu poetul".

Chiar și conceptul de natură și de grădină pare că ia parte la însăși structura analogică. Parcul este un mare laborator alchimist: „În această casă de țară, grație picăturilor de rouă venite din cer, a multor ploi și a apelor pămîntului, solul lucrat își dă roadele sale, în timp ce din salpetru amestecat cu soare se ridică vaporii îngrășămîntului împrăștiat peste tot". Cfr. *Memorie enciclopediche Romane*, V, 1810, p. 86—93. Citat din Guy de Tervarent, *De la méthode iconologique*, Bruxelles-Paris, 1961 (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique", XII, 4).

Despre Arcimboldo vezi printre altele B. Geiger, *Giuseppe Arcimboldi*, Firenze, 1954; B. Geiger, *Giuseppe Arcimboldi „surrealista" dei suoi tempi*, în „Arte figurativa", IV, 1956, nr. 5, pp. 33—5; F. G. Legrand și F. Sluys, *Giuseppe Arcimboldi*, Paris, 1955; F. C. Legrand, F. Sluys, *Giuseppe Arcimboldo Joyau des Cabinet de Curiosité*, în „Les Arts plastiques", iulie-septembrie 1953, pp. 243—58; idem, *Some little known*

„Arcimboldeschi" în „Burlington Magazine", XCVI, iulie 1954, pp. 210—3; G. A. Dell'Acqua, în „Storia di Milano", X, p. 686; Sven Alfons, *Giuseppe Arcimboldo* în „Symbolister", 2 (Tidskrift für Konstvetenkap, XXXI, 1957).

[52] E. Kris, *Der Stil „Rustique": Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy*, în „Jahrbuch der Kunsthistorichen Sammlungen in Wien", nr. F., I, pp. 137—208 (p. 197).

[53] Despre originile stilului rustic, prof. L. H. Heydenreich a ţinut acum doi ani o serie de conferinţe fundamentale. Vezi, pentru bibliografie, notele succesive.

[54] Citatul este reluat din K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunstheorie*, Leipzig, 1914, I, p. 145. Probă a transferării imediate la arte a periodizării date de critica literară este fragmentul următor al lui Filarete (ed. W. von Oettingen, Viena, 1896, p. 272): „Eu dau acest exemplu al transferului antichităţii în modern, fiind vorba tocmai de litere, mai precis de Tulliu Cicero și Virgiliu, așa cum se obișnuia încă acum treizeci sau patrutzeci de ani, constatînd că și astăzi acest obicei a reintrat în uz, ceea ce nu se făcea mai demult, adică a spune în proză ceva într-un stil oratoric ales, stil folosit cu sute de ani în urmă. Și aceasta numai pentru respectul datorat lui Tulliu și altor oameni de seamă. În acest sens vă vorbesc și eu despre edificare; deoarece cel ce folosește practica antică este întru totul conform scrierilor lui Tulliu și Virgiliu și contemporanilor lor".

O altă componentă importantă, care de fapt trebuia să fie extrem de stimulatoare în cadrul exotismului geografic și istoric renascentist, este aceea furnizată de capitolul din cartea II a lui Vitruviu, dedicat tehnicilor primitive de construcţie.

[55] Ronsard, citat de Kris (vezi nota următoare).

[56] E. Kris, *Der Stil „Rustique"; die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy*, in „Jahrbuch der Kunsthistorichen Sammlungen in Wien," nr. F., pp. 137—208.

[57] G. Weise, *Vitalismo, animismo e panpsichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento*, I, in „Critica d'Arte" noiembrie-decembrie, 1959, pp. 375—98, II, ibidem martie-aprilie, 1960, pp. 85—96.

[58] Weise, cit., I, 375.

[59] Weise, cit., I, 398.

[60] Paola Zambelli, art. citat.

[61] Mă refer mai ales la Danti, *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, ed. P. Barocchi, Bari, 1960 *(Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma)*, I, pp. 237—241.

[62] Despre Gallaccini și despre manuscrisele sale, cfr. nota 49 a capitolului XI.

Mă refer aici la capitolul său despre proporţiile corpului omenesc inclus în *Perigonia*, Biblioteca comunală din Siena, Ms. L. IV, 5, pp. 74—83 și la *Teorie e pratiche di prospettiva scenografica*, del 1641, Biblioteca comunală din Siena, L. IV, 4.

[63] Cfr. E. Battisti, *Note su alcuni biografi di Michelangelo*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, pp. 335—336.

[64] Pentru ornamentația modernă, vezi, printre altele, J. Evans, *Pattern, A Study of Ornament in Western Europe, 1180—1900*, Oxford, 1931; Stephan Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau*, New-York, 1956.

[65] Despre gustul materiei, în informal, vezi volumul amplu al lui E. Crispolti, în curs de apariție, și, passim, G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 1961.

[66] Faptul a fost subliniat de P. Kelemen, *Medieval American Arts*, New-York, 1943, I, 13, și de J. Charlot, *Who discovered America?* in „Art News", LII, 1953—4, pp. 30—33 și 49—51. Dürer nu a fost unicul care a exprimat o astfel de apreciere, așa cum aflăm acum de la Suzanne Collon-Gevaert, *L'art précolombien et le Palais des Princes-evêques à Liège*, in „Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège", XLI, 1959, pp. 73—95 și de la André Chastel, *Masques méxicains à la Renaissance*, in „Art de France", I, p. 299. Transportul în Europa de Nord a comorii Aztecilor a dat loc la imitații plastice ale faimoaselor măști de aur, apoi distruse, chiar în monumente funerare, ca acela al cardinalului d'Amboise, în Catedrala din Rouen. Este un nou capitol al exotismului (cfr. R. Bezombes, *L'exotisme dans l'art et la pensée*, Paris, etc. 1953; E. Crispolti, ad vocem, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, coll. 36—42) care se adaugă la constantele influențe orientale (vezi despre ele Leonardo Olscki, *Asiatic exoticism in Italian Art of the Early Renaissance*, în „Art Bulletin" 1944, 2, pp. 95—106 și Baltrušaitis cu operele citate) și la cele, foarte puternice, ale artei islamice, în legătură cu care trebuie amintită, pentru Italia, această notă autobiografică a lui Cellini, în *Vita*, I, c. 6, relativ la anul 1524 circa: „În vremurile acelea îmi ajunseră în mîini cîteva pumnale mici turcești, cu mînerul de fier, ca și lama pumnalului; teaca era tot de fier. Toate acestea erau gravate cu multe înflorituri, după moda turcească, și cu foarte îngrijite incrustații de aur; drept pentru care m-a cuprins o puternică dorință să-mi pun și eu talentul la încercare și să fac un lucru de felul acesta, atît de diferit de cele făcute de mine pînă acum; văzînd apoi că ceea ce lucram, îmi reușea de minune, am realizat mai multe opere" (ediția Firenze, 1938, p. 81).

[67] Cfr. Hans Thoma, *Schatzkammer der Residenz München*, Katalog, München, 1958, nr. 974, p. 332 și reproducere la tav. 48.

[68] Pentru Aldrovandi, cfr. capitolul IX și notele 36 și urm.

Declarația citată aici se găsește în *Ornitologiae hoc est de Avibus Historiae Libri XII*, Bologna, 1599, pp. 655—6.

[69] Despre nefinisat, mai ales cu referire la Michelangelo, există o bibliografie foarte cuprinzătoare; dar numai în ultimii ani, problema a fost centrată dintr-un punct de vedere just, asociind-o cu gustul pentru tors, pentru ruine, pentru

rustic. În acest sens sînt probabil destinate să rămînă definitiv rezultatele congresului: *Das Unvollendete als Künstlerische Form. Ein Symposion*, cu contribuţii ale lui M. Bémol, A Chastel, K. Conrad, H. von Einem, D. Frey, J. Gantner, F. Gerke, J. Müller, Blattan, J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, E. Zinn, editat de J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Berna-München, 1595. Mă servesc, mai ales , de contribuţiile lui H. von Einem, *Unvollendetes und Unvollendbares im Werke Michelangelos* (pp. 69—82) şi A. Chastel, *Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé* (pp. 83—89).

Va fi bine poate să redăm două mărturii nu foarte cunoscute. Annibale Caro, într-o scrisoare din 9 august 1561, îl laudă pe Giuseppe Giova pentru „a nu fi netezit şi finisat" o figură, în maniera lui Mantegna (iată o altă mărturie despre activitatea de sculptor a acestuia spunînd astfel: „şi aţi făcut foarte bine că nu l-aţi netezit şi finisat, pentru că torsul aşa cum este acum, este mult mai reuşit, şi cel ce l-a dăltuit, a făcut-o pentru a păstra partea bună şi a lua orice imperfecţie săvîrşită din mîna unui mare maestru", ed. citată sub îngrijirea lui Aulo Greco, III, p. 75. Cellini, în *Vita*, cartea I, c. X, pentru lespedea fratelui, se serveşte de un epigraf consumat de timp: „Acest nume eu l-am gravat cu foarte frumoase litere antice; pe care le-am făcut pe toate frînte, cu excepţia primei şi ultimei litere. Litere frînte despre care am fost întrebat de ce le-am făcut astfel, tocmai de scriitorii care îmi întocmiseră acea frumoasă epigramă. Le-am spus că le-am frînt aşa, fiindcă instrumentul acela minunat din trupul său era stricat şi mort; iar cele două litere întregi, prima şi ultima, erau astfel, cea dintîi, în memoria darului oferit de Dumnezeu şi a sufletului nostru înflăcărat de divinitate;aceasta nu se strica deloc;cea din urmă era astfel în memoria faimei glorioase a virtuţilor lui. Lucrul acesta a plăcut foarte mult, după care unii s-au şi servit de acest fel de a lucra". Comentează von Einem, simpozionul citat, p. 72 *Hier ist also der unvollendete Zustand nicht als Mangel, sondern als Reiz empfunden worden.*

Cît despre *Tors*, cfr. H. von Einem, *Der Torso als Thema der bildenden Kunst*, in „Zeitschift fur Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", 1935.

Despre problemă s-a discutat în *cinquecento*. Cfr. Paolo Barocchi, *Finito e nonfinito nella critica vasariana*, in „Arte antica e moderna", 1958, 3, pp. 221—235.

70 Aceasta este ideea lui Michelangelo, exprimată într-o serie de mărturii. Cfr. R. J. Clements, în volumul în curs de apariţie, despre legăturile între poezie şi operele figurative ale artistului.

71 A. Chastel, art. cit.

72 Nu este deloc exagerat să afirmăm că poetica petei, aşa cum a fost elaborată în *cinquecento*, prezintă afinităţi foarte strînse cu poetica informalului, intervenită în abstracţia geometrică (despre teoretizarea actuală este fundamental studiul amplu al lui E. Crispolti, sub tipar). Lipseşte, după cîte ştiu, un studiu global analog, relativ la Renaştere, în afara observaţiilor făcute de J. Baltrušaitis, în *Moyen Age*

Fantastique, pp. 211—20 şi în afară de teza lui Chastel, reluată în volumul despre cultura Medicilor. Bibliografia respectivă poate fi luată, în parte, din aceea relativă la imaginile groteşti, la „non finito", la stilul „rustic" etc. Despre pată s-a vorbit de mai multe ori în legătură cu imaginaţia lui Leonardo. Adaug, spre completare, cîteva fişe: înainte de toate, E. Panofsky, *„Nebulae in pariete", Notes on Erasmus Eulogy on Dürer*, in „Journal of the Warburg an Courtauld Institutes", XIV, 1951, pp. 34—41 şi dedicaţia lui Pirckheimer pusă înaintea traducerii dialogului lui Luciano, *Navis seu vita*, Nürnberg, 1522 (cfr. „Graphischen Künste", 1936, pp. 118 şi urm.; Hans Sedlmayr, *Die „Macchia" Bruegels*, in „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien", N.F., 8, 1934, pp. 137—59. Ar putea fi dezvoltată în chip de „ut pictura poesis" subtila observaţie a lui Chastel simpozionul citat: „Ne aflăm într-o stare chiar poetică la unison cu natura, cînd formele păstrează ceva din „amorfismul" visului prin contrast cu imaginea definită".

De gustul pentru pată, pentru apropierea întîmplătoare şi variată, pentru jocul oglinzilor, se leagă invenţia caleidoscopului, descrisă la pp. 144—5 de G. R. Della Porta, *De i miracoli et maravigliosi effetti della natura prodotti* etc., Veneţia, 1560.

[73] S-a întîmplat în 1538—1585. Chastel observă, în simpozionul citat, „Punînd sclavii la Boboli, într-o grotă artificială, Buontalenti trata statuile neterminate ale lui Michelangelo drept elemente ale unui decor „rustic". Şi este fără îndoială o indicaţie importantă pentru interpretarea ordinului rustic şi a succesului său extraordinar în secolul al XVIII-lea".

Cfr. Bocchi, *Bellezze di Fiorenza*, 1581, ed. Cinelli, 1677, pp. 138—9. Dar şi David cel pierdut al lui Michelangelo a fost pus, în Franţa, ca un om sălbatec în mijlocul unui parc.

Mă refer la descrierea Grotei lui Buontalenti, pentru Boboli, făcută de Baldinucci, *Vita del Buontalenti*, citez din ediţia *Notizie dei professori* etc. ed. 1811, vol VIII, p. 25.

[74] Va fi de ajuns să amintim demonstraţiile făcute de K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, in „Art Bulletin", martie 1945, pp. 1—27; E. Baldwin Smith, *The Dome*, Princeton, 1950; şi L. Hautecoeur, *Mystique et Architecture, Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954.

[75] Informaţia că grota era decorată cu lucrări de mină, este dată de Francesco de'Vieri, *Discorsi delle Meravigliose Opere di Pratolino e d'Amore*, Florenţa, 1587: „În spaţiul gol din Muntele numit mai sus sînt încăperi în care sînt zugrăvite toate minele, şi oameni care scot metale şi pietre..."

Nu există nici o îndoială că reluarea cultului pămîntului este legată de perfecţionarea artei miniere. Aceeaşi admiraţie estetică a pietrelor şi metalelor este asociată, încă din timpurile biblice, cu lucrările din mine; a se vedea, de exemplu, Cartea lui Jov, 28, cităm de la 5 la 11:

Pămîntul de unde iese pîinea/
este răscolit înlăuntrul lui ca de un foc;/
pietrele lui cuprind safir/

şi în el se găseşte pulbere de aur./
Pasărea de pradă nu cunoaşte cărarea/
ochiul vulturului n-a zărit-o...
Omul îşi pune mîna pe stînca de cremene/
şi răstoarnă munţii din rădăcină,/
sapă şanţuri în stînci/
şi ochiul lui priveşte tot ce este de preţ în ele/
opreşte scurgerea apelor/
şi scoate la lumină ce este ascuns./

Mina a suscitat de altfel o mitologie culturală a sa. Cfr. George Schreiber, *Der Bergbau in Geschichte, Ethos und Sakralkultur*, Köln şi Opladen, 1962. Vezi mult prea rapidul excursus al lui Wolf V. Engelhardt, *Schönheit im Reiche der Mineralien*, in „Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwinschaft", IV, 1958—9, pp. 55—72, care totuşi ne dă ştiri minime despre Renaştere, cînd, printre altele, se dezvoltă o iconografie minimă de foarte bună calitate (cfr. H. Winckelmann, *Der Bergbau in der Kunst*, Essen, 1958). Va fi fost poate apropierea munţilor Tolfa şi a renumitelor lor mine, ca să facă pe Cellini care este unul din tipicele genii stranii antirenascentiste să culeagă pietre şi cochilii? „Cam o lună am rămas acolo şi în fiecare zi mă duceam singur pe ţărmul mării de unde mă încărcam cu fel de fel de pietricele, cochilii şi melci rari şi foarte frumoşi", cartea I, c. V, ed. Florenţa, 1938, p. 75. Şi nu oare faptul că familia Medici poseda (astăzi s-ar numi acţiuni) principalele mine din Europa (ştire comunicată de Vasoli) le-a îndemnat spiritul la meditaţii atît de profund pămîntene?

Tocmai în această ambianţă minieră apar ieslele Naşterii, reprezentări peisagiste pe bază de conglomerate polimaterice, ale căror minerale au un rol de primă importanţă, cu un rezultat uneori net suprarealist. Cfr. de exemplu „muntele" de cuarţuri, cochilii, corali, cărbune din 1563, păstrat în *Germanisches Museum* din Nürnberg.

Pentru alte ştiri şi pentru iconografia picturală minieră, vezi H. Winckelmann şi alţii, *Der Bergbau in der Kunst*, Essen, 1958.

[76] Literatura despre „grotă" pe planul istoriei religiilor este foarte vastă. Ne vom limita aici să indicăm studiile legate de cele precedente clasice şi creştine, care au putut duce la conştienta reluare renascentistă a temei. Astfel va fi suficientă trimiterea la Porphiros, *L'Antre des nymphes... suivi d'un essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive* de P. Saintyves, Paris, 1918; L. Hautecoeur, *Mystique et Architecture*, Paris, 1954, pp. 51 şi urm.; M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, cit., p. 350. „Retragerea în grotă (coborîrea în Infern) este o probă iniţiatică clasică". În ceea ce priveşte Renaşterea, tema grotei, în pictura religioasă, apare cu Mantegna (*Adoraţia Magilor*, de la *Uffizi*, şi gravura respectivă) şi triumfă în mod hotărît cu Leonardo (*Fecioara dintre stînci, Luvru* şi *National Galery*); André Chastel, natural, nu a lăsat să-i scape importanţa temei, în *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, pp. 435—40.

[77] Saintyves, cit., p. 56.

[78] Saintyves, cit., p. 57.

[79] Despre Orti Rucellai, vezi *Memorie storiche*, culese de Luigi Passerini, Florența, 1854. Grotele au apărut în 1608 circa.

[80] Cfr. Rolf Stein, *Jardins en miniature d'Extrême Orient*, în „Bulletin de l'École Francaise d'Extreme Orient", 42, 1943.

[81] Pentru Porfiros m-am servit de ediția lui C. Gesner, 1754. Au apărut stampe după 1518 în 1528, 1539, 1541. Comentariul lui Porfiros se referă la cartea XIII a Odisseei. Trebuie remarcat și că, în același cînt, Grota servește, ca și încăperea de studiu a lui Francesco I, drept scrin tainic întrucît Minerva îl convinge pe Ulise să ascundă acolo darurile căpătate de la Feaci.

[82] A. Carcopino, *Études romaines. La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, 1927. Partea care privește simbologia legată de tema noastră începe de la p. 208. Fraza lui Pitagora este citată la p. 215—6.

[83] Despre încăperea de studiu de la Urbino, cea mai bună reconstrucție este deocamdată aceea dată de P. Rotondi, în volumul dedicat Palatului Ducal, 1950.

[84] Scrisoarea continuă astfel: „Unde eu nu mă rușinez să vorbesc cu ei și să-i întreb de temeiul acțiunilor lor; iar ei din omenie îmi răspund; și nu simt, timp de patru ore, nici o plictiseală, și uit de orice grijă, nu mă tem de sărăcie, moartea nu mă sperie; mă transfer în ele". Raportul cu cultura este net devoțional.

[85] Cea mai bună fișă relativă la S. Girolamo, a lui Antonello da Messina, este aceea a lui M. Davies, *The Earlier Italian Schools*, în „National Gallery Catalogues", London, 1951.

[86] Despre colecția de opere de artă din Mantova, pe care și-a dorit-o Isabella d'Este, ale cărei picturi sînt răspîndite acum în Paris și Viena, lipsește un studiu iconografic adecvat. Satisfăcătoare este totuși, chiar și în polemică cu Wind, analiza făcută de Lauts în volumul biografic despre această celebră femeie: *Isabella d'Este Fürstin der Renaissance*, Hamburg, 1952.

[87] Despre studio-urile din Ferrara, pentru Alfonso d'Este, cfr. John Walker, *Bellini und Titian at Ferrara, A study of Styles and Taste*, Londra, 1956; ed. E. Battisti, *Mitologie per Alfonso d'Este*, în *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 112—145.

[88] Citat de A. Carcopino, *Etudes romaines, La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris, 1927, p. 208.

[89] Despre tema muzicii, vezi acum Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln, 1960.

[90] Lorenzo dei Medici, *Opere*, I, p. 83, Bari, 1913.

[91] Despre camera de lucru a lui Francesco I lipsește deocamdată o interpretare iconografică, chiar dacă picturile au fost comentate și reproduse în culori de G. Briganti, *La Maniera italiana*, Editori Riuniti 1961; și deși există

 foarte detaliat planul, păstrat în corespondența dintre

Vasari și Borghini, și publicat de A. del Vita, în *Zibaldone*, Arezzo, 1938, pp. 47 și urm.

[92] *Faust*, I, studiul I, versiune și comentariu de Guido Manacorda, p. 39, Milano, citez din reeditarea din 1944. Dar să ne amintim și Imnul închinat Nopții, pus pe muzică de Beethoven.

Despre poezia nopții, în *cinquecento* figurativ, lipsește, sau nu am reușit să-l descopăr, un studiu de ansamblu. Pentru importanța motivului, cfr. E. Battisti, *Ombre et Lumière et la peur de l'homme* in *Problèmes*, 74—75, pp. 27—30. Tema morții, ca scrin al adevărului, legat de liniște și de meditație, este legată de literatura platonică (datorez chiar lui E. Garin numeroase indicații utile), dar este greu de precizat unde nocturnul sfîrșește prin a deveni superior diurnului. Expresiile, într-o primă lectură, par generice:, astfel în *Rime degli accademici occulti*, semnalate mie de Garin, totul se reduce la expresii ca „Noaptea, timp mai propice contemplării decît ziua" (p. 54). În literatură și în poezie, o adevărată răsturnare se operează începînd din a doua jumătate a secolului; diferența între *Orlando Furioso* și *Gerusalemme* este poate subliniată și de prevalența luminii în cel dintîi poem, și a nopții în al doilea. În nuvelistică, la fel ca și în comedie, cotitura este și mai clară.

În artele figurative nu există îndoială că pentru aspectul său tenebros, pictura, a unui Tintoretto de exemplu, diferă de aceea din *quattrocento*, aproape exclusiv solară. *Seicento* merge în parte pe acest drum: a se vedea, de exemplu, Rembrandt, unde raportul întuneric-meditație este de-a dreptul conceptualizat în figuri de filosofi. La Ribera, cu figura poetului (Homer) sau a sculptorului orb (Orbul din Andria) opoziția între lumina interioară și superficialitate capătă o fermitate dramatică și polemică.

Implicațiile religioase nu mi se par, deocamdată, discutate decît episodic: în legătură, de exemplu, cu *School of Night* din care ar fi făcut parte T. Harritt, G. Chapman, W. Ralegh, C. Marlowe etc. Cfr., la semnalarea lui M. Praz E. A. Strachmann, *The Textual Evidence for „The School of Night"*, în „Modern Language Notes", LVI, 1941, pp. 176—86; în ele totuși seducerea prin obscuritate se însoțește de mai multe ori cu teroarea nopții fizice, considerată, cel mult un stadiu de regenerare a virtuților (mă bazez, pentru Chapmann, pe ediția lui Ph. Brooks Bartlett New-York, Londra, 1941). Pentru pictură, totuși, Valentiner, în subtilul său studiu *Rembrandt and Spinoza, A study of the Spiritual Conflicts in Seventeenth Century Holland*, Londra, 1957, nu s-a oprit asupra viziunii nocturne a maestrului, căruia i-a fost dedicat în schimb un număr al revistei „Bizarre", semnalat și acesta de M. Praz (septembrie-octombrie 1960): Charles Perussaux, *Les Mystères de Rembrandt*, dar numai sugestiv și literar.

Mai pertinent pentru sfera noastră de cercetare, O. H. Lehmann, *Faust in his Study, Text and interpretation of the Magic Inscription*; Ellen Ettlingen, *The Subject of Rem-*

brandt's Etching, in „The Connoisseur", 1958, nr. 568, pp. 118—9.

[93] A se vedea de pildă Sonetul 103 (ediția *Rimelor* sub îngrijirea lui Enzo Noe Girardi. Bari, 1960, p. 59).

Vigurosul plugar cu plugul brăzdează
ceea ce rămîne descoperit pe pămînt și ceea ce rodește
prin mii de felurite semințe și fel de fel de plante;
dar, pentru a sădi o plantă, omul caută numai umbra
așadar nopțile sînt mai sfinte decît zilele
deoarece omul le prețuiește mai mult ca orice rod.

[94] Cf. nota 91.

[95] În tratatul *De Alchimia*, se arată că cercetătorul trebuie să fie tăcut și rezervat, trăind în singurătate, izolat de oameni, legat de secretul profesional, pe care nu trebuie să-l dezvăluie nimănui, și evitînd orice contact cu principii și conducătorii. Fragmentul este reprodus din Seligmann, op. cit., pp. 54 —5. Astfel în Raimondo Lullo, *De Ascensione*.

[96] Berti, manuscrisul citat. Dar vezi și Frederick Hartt, *Mantegna's Madonna of the Rocks*, in „Gazette des Beaux-Arts", 1952, II, 1952: „Micul *Studiolo* fără ferestre, pe care Vasari îl crease într-un cotlon întunecat din *Palazzo Vecchio* pentru a găzdui preocupările alchimistice ale lui Don Francesco dei Medici, și le căptușise cu două șiruri de dulapuri ale căror picturi puteau fi văzute numai la lumina artificială, ne apare astăzi ca ultima expresie a evadării manieriste din realitate".

[97] Parafrazez motto-ul *cum numine lumen et in lumine numen* din *Amphitheathrum Sapientiae Aetarnae solius verae christiano-kabalisticum divino-magicum, nec non Physico-Chymicum Tertriunum-catholichon* a lui Enrico Kumrath, 1608 (cu tabele din 1602) din care provine ilustrația reprodusă aici.

[98] Atît Berti cît și Hocke au subliniat pe drept raportul strîns, datorat probabil unei situații religios-sociale analoge, care înrudește chiar și cultural curțile din Florența, Madrid, München, Praga și, adăugăm, Paris. Filip II rămîne dintre toți mecenații, cel care trebuie reconsiderat în mai mare măsură; natural, nu în măsura lui Montherlant.

Aspectul de criză religioasă, *vanitas vanitatum*, poate indiferent să se asocieze cu conformismul religios maxim sau cu un accentuat libertinism. Carol V, care arată în mod dramatic odată cu abdicarea, lui trecerea în Spania de la renașterea solară la cea nocturnă, așa cum a fost confirmat, și-a celebrat încă din viață propria-i înmormîntare în chip solemn, luînd parte la ea el însuși. În Palissy, implicațiile religioase sînt extrem de vădite.

SUMAR

Prefața ediției românești 5
Prefața autorului 27
Mulțumiri 35

Capitolul I
MANIERISM SAU ANTIRENAȘTERE? 37

Capitolul II
PENTRU O HARTĂ A ANTIRENAȘTERII FIGURATIVE 73

Capitolul III
RĂDĂCINILE ARHEOLOGICE ALE BASMELOR 89

Capitolul IV
BASMUL ÎN RENAȘTERE 141

Capitolul V
NAȘTEREA VRĂJITOAREI 189

Capitolul VI
MAGIA ELEMENTELOR 215

Note 257

Redactor: VICTOR ADRIAN
Tehnoredactor: VIRGIL STRUGARIU

Bun de tipar: 21 XII 1982
Apărut: 1982; coli de tipar: 14,17
planșe: 12

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

